

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MONDE EN REPRÉSENTATION DANS L'*AUTO SACRAMENTAL LE GRAND*
THÉÂTRE DU MONDE DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA : LA FIGURE
DU *THEATRUM MUNDI* PRISE COMME MATIÈRE DRAMATIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

GUILLAUME MARTEL LASALLE

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci au département d'Études littéraires, au MEQ, au CRSH et à *Figura* qui, par leur soutien financier m'ont permis de réaliser de fructueuses périodes de recherches outre-mer, en Espagne. Il me faut à cet égard souligner le concours du GRISO de l'Universidad de Navarra qui m'a fourni accueil et compétence, et souligner particulièrement la contribution des professeurs Carlos Mata et Ignacio Arellano : sans leur disponibilité, mes recherches n'auraient été que partielles.

Merci aussi à Jean-François Chassay dont le soutien répété m'a permis de trouver ressources et énergies pour mener à bien ces études. De plus, je souhaite saluer avec estime l'appui initiateur et enthousiaste que m'a accordé Shawn Huffman, en tant que directeur, durant la première année et demie de cette maîtrise.

Pour finir, Anne Élane Cliche devra savoir que, n'eût été de sa confiance et de son dévouement, de sa disponibilité sans égal, ce mémoire n'existerait pas. Que l'opération de sauvetage qu'elle a mise à exécution dans les conditions pressantes que nous connaissons, et dont est issu ce mémoire, demeure pour moi une grande leçon de générosité et de rigueur.

Comment enfin oublier le Manoir, espace vital, et tous ceux et celles qui de près ou de loin l'ont peuplé durant ces dernières années, d'amour et d'intelligence, merci, pour votre ironie vigilante bien sûr, mais aussi pour votre indéfectible bonté; ma famille, qui m'a soutenu, écouté, visité, nourri depuis toujours;

le grand bureau qui accueille ma dernière nuit de besogne, et qui appartient à Émilie que j'aime sans arrêt, j'en remercie surtout la propriétaire pour le prêt et les menus bonheurs.

TABLE

RÉSUMÉ.....	v
NOTICE.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : L'AUTO SACRAMENTAL AU CŒUR DU SIÈCLE D'OR.....	6
<i>Une Espagne totalitaire.....</i>	16
<i>Autour du protestantisme.....</i>	20
<i>Dualités de Calderón. Double visage de l'auto.....</i>	24
<i>Sur la place publique.....</i>	26
<i>Conversion du poète.....</i>	32
<i>Au cœur de l'Inaltérable.....</i>	36
CHAPITRE II : LE GRAND THÉÂTRE DU MONDE.....	40
<i>Représenter la vie.....</i>	43
<i>Theatrum mundi : une idée tenace.....</i>	47
<i>Theatrum mundi : thème chrétien chez Calderón.....</i>	47
<i>Theatrum mundi et patristique.....</i>	54
<i>Théâtre et théologie de l'image.....</i>	59
CHAPITRE III : RENCONTRE DU <i>THEATRUM</i> ET DU THÉÂTRE.....	65

Mundi.....	70
<i>Multiples visages du Monde — ouverture</i>	<i>70</i>
<i>Vers les modernes</i>	<i>79</i>
<i>Multiples visages du monde — un certain matérialisme.....</i>	<i>83</i>
<i>Multiples visages du monde — mise en abyme.....</i>	<i>87</i>
 CONCLUSION : D'UNE DÉCLINAISON MODERNE DE CALDERÓN.....	 96
 BIBLIOGRAPHIE.....	 106

RÉSUMÉ

Le présent mémoire explore la figure du *theatrum mundi* telle qu'elle se développe dans le théâtre religieux de Pedro Calderón de la Barca, et la manière dont, par le concours de l'auto sacramental *Le grand théâtre du monde*, un tournant s'effectue dans la longue tradition de cette métaphore. Lieu commun de la philosophie classique et de la théologie chrétienne, lié à un régime mimétique de représentation empreint d'idéalisme platonicien, le rapprochement du théâtre et du monde trouve dans le théâtre du Siècle d'or — théâtre global et total à l'intention de l'ensemble de la société — un espace de consécration et de transformation. On sait que l'auto sacramental, genre exclusivement espagnol, était un véhicule de propagande catholique d'une grande envergure à l'époque de la Contre-réforme. On sait aussi que Calderón de la Barca, en tant que maître incontesté de cette forme, et poète favori du roi, mais aussi en tant qu'homme de théâtre aux multiples ressources, était à même de construire une œuvre religieuse d'une grande complexité dramatique. En conséquence, ce mémoire examine la manière dont le motif du théâtre du monde devient, à travers une pièce de l'art de propagande catholique, l'expression d'un régime matérialiste de la représentation, et comment le personnage allégorique du Monde dans *Le grand théâtre du monde* devient l'incarnation scénique d'un langage dramatique et pratique en déprise de la tradition métaphysique qui le suscite. Grâce notamment à la théologie des pères de l'Église et à la philosophie baroque de Leibniz, on aura l'occasion de voir se constituer en image affirmative de la création et du théâtre, cette pièce qui, vivante jusqu'à nous, aura su séduire aussi, par l'amplitude sémantique de ses figures et la richesse de sa poésie, le Nouveau Théâtre Expérimental québécois et la plume de Jean-Pierre Ronfard.

MOT-CLÉS : CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1600-1681); THÉÂTRE ET LITTÉRATURE BAROQUE; THÉOLOGIE, TERTULLIEN, REPRÉSENTATION; *THEATRUM MUNDI*; RONFARD, JEAN-PIERRE; LE GRAND THÉÂTRE DU MONDE; SIÈCLE D'OR ESPAGNOL.

NOTICE

Toutes les citations tirées du *Grand théâtre du monde*, quelles soient en espagnol ou en français, proviennent de l'édition bilingue publiée chez Garnier-Flammarion en 2003 (traduction de François Bonfils), et sont suivies d'une parenthèse indiquant les vers, par exemple (GTM, 1-21).

La Bible est citée selon la convention : (*Livre*, chapitre, verset).

Pour Tertullien les références des *Spectacles* renvoient au chapitre en chiffres romains et à l'argument. Par exemple : (Tertullien, X, 10-12).

Enfin, les références tirées de la *Monadologie* de Leibniz — par exemple : (Leibniz, 2008, 32) — indiquent plutôt le numéro d'argument dans l'œuvre que la page de la compilation mentionnée dans la bibliographie.

INTRODUCTION

Le plus urgent me paraît
de déterminer en quoi consiste ce langage
physique, ce langage matériel et solide par lequel
le théâtre peut se différencier de la parole¹.

Antonin Artaud

Une intuition de Borges est à l'origine de ce mémoire de maîtrise. « L'histoire universelle est peut-être l'histoire d'un certain nombre de métaphores. » Mon travail portera sur l'une d'elles : le *Theatrum mundi*, le théâtre du monde. Une idée ancienne veut que les apparences sensibles soient au monde ce que les décors et les costumes sont au théâtre : des structures — tragiquement — nécessaires et mensongères. Or ce n'est pas le lieu ici de faire le portrait strictement historique d'une figure, mais plutôt d'examiner dans ses articulations les lignes de fuite et de retour qu'elle déploie dans l'*auto sacramental* *Le grand théâtre du monde* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) et dans le contexte bien précis où l'œuvre s'insère. Le Siècle d'or, époque d'ostentation et de transitions, a particulièrement cultivé ces jeux de multiplications des apparences selon lesquels il n'est plus possible de faire le partage entre ce qui relève du véritable et ce qui relève de l'illusion. Parce que c'est un lieu commun de dire que cette métaphore du monde comme théâtre occupe l'incertitude métaphysique, et qu'il est tout aussi entendu d'y associer le phénomène baroque le plus excessif du Siècle d'or espagnol, il nous intéresse de dresser le portrait du *theatrum* en tension avec l'époque, afin de découvrir, dans le théâtre sacramentel de Calderón, les éléments

¹ Artaud, 2004, p. 525.

embryonnaires, mais actifs, d'une pensée résolument moderne de la représentation. Au sein d'un imaginaire théâtral singulier, selon le portrait révélateur que dresse Bartholomée Bennassar de la dynastie habsbourgeoise d'Espagne, un théâtre total se produit — non pas seulement une modalité esthétique forte, mais le modèle même de ses rapports sociaux, théâtre du faste et de la démesure de ses rois. (Bennassar, 1982, p. 24-34) L'hypothèse de ce mémoire se nourrit de ces excès : le *theatrum* a pu trouver à cette époque, après avoir alimenté l'imaginaire philosophique et théologique occidental pendant des siècles, un point de résolution et un tournant rendus possibles par l'expansion symbolique et matérielle de ses limites.

Devant le doute ontologique que concentre la figure du *theatrum mundi*, deux avenues s'offrent traditionnellement à l'esprit : le nihilisme qui trouve derrière chaque masque arraché une nouvelle tromperie, et la raison suffisante qui cherche, à l'extérieur des séries de masques et d'images, le premier principe à partir duquel l'ensemble des phénomènes existent. Les deux options partant d'une même inquiétude classique, qui consiste à dire que le concret des apparences sensibles ne permet pas de découvrir hors de la contingence la suprême nécessité de l'existence. À l'époque de Calderón — nous aurons l'occasion au cours de ce mémoire d'examiner ces propositions — la seconde option semble être la plus partagée. Nous verrons à ce propos que l'Être transcendant et nécessaire finit par s'affirmer en Dieu par impératif idéologique, selon une espèce de dogmatisme national dû aux engagements mutuels entre Rome et Madrid et aux ambitions unificatrices des Rois Catholiques (de Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille à Charles II). À l'aube de la modernité, même en Espagne contre-réformiste, l'existence de Dieu n'est plus l'expression uniforme et lisse de conceptions cosmologiques universelles. Elle est menacée, et l'ambivalence entre la possibilité de la non-existence de Dieu et la ferveur religieuse équivalente en rigueur aux lourds questionnements de la modernité se manifeste constamment par le

biais de l'art et de la littérature. Aucun autre théâtre que celui de Calderón peut-être, n'a mieux évoqué cette séduction du nihilisme se résorbant toujours en la Révélation chrétienne. Mais, si notre posture doit au départ appréhender la métaphore du *theatrum mundi* dans son histoire métaphysique et théologique, cela devra nous servir ultérieurement à dégager les dispositions proprement dramatiques du langage de Calderón qui font du *theatrum mundi* un topos concret et opératoire sur le plan de la représentation.

D'emblée, il ne nous sera pas permis d'omettre l'évidence que force la contemplation de tout art de propagande, à savoir que l'œuvre de Calderón est fortement imbriquée dans le devenir social et historique de l'Espagne classique. Nous nous pencherons sur ces temps de grands bouleversements culturels, de guerres de religions dont, malgré le fait que la péninsule ibérique en soit passablement épargnée, l'Espagne catholique devient un levier doctrinal puissant, de resserrement (pour ne pas dire d'étouffement) idéologique, au cours desquels les puissants font du théâtre un instrument de propagande politique et religieuse — les deux étant sous les Habsbourg intimement liés — redoutable. Mais le théâtre à cette époque, essentiellement urbain, constituait aussi un canal de célébration et de distraction pour le peuple², accessible à un public plutôt massif et hétérogène. Dualité qu'Ignacio Arellano ne manque pas de souligner : « [...] l'hétérogénéité sociale est compensée par l'homogénéité idéologique et culturelle en ce qui a trait au système de valeurs de base que partagent toutes les couches du public³. » (Arellano, 1995, p. 109) Ce double rapport au social se concentre dans l'*auto* en ce qu'il est à la fois un texte

² « Ces publics diversifiés du Siècle d'or se présentent au théâtre, il ne fait aucun doute, dans un esprit de divertissement [...] » (Arellano, 1995, p. 109. Je traduis pour cet ouvrage : « Estos diversos públicos del Siglo de Oro acuden al teatro sin duda con espíritu de diversión [...] »)

³ « [...] la heterogeneidad social se compensa con la homogeneidad ideológica y cultural en lo que se refiere al sistema de valores básico que todos los estratos del público comparten. »

édifiant, sérieux et moraliste — un spectacle eucharistique composé à la gloire de la foi catholique — et un événement théâtral foisonnant, débridé et festif, héritier de la tradition dramatique lopesque qui, selon les préceptes du rénovateur de la *comedia*, devait réunir dans une même forme le vulgaire et le tragique (Arellano, 1995, p. 120). Ce qui fait participer l'*auto* à « une série d'événements divertissants » pour le peuple lors des célébrations du *Corpus Christi* (Kasten, 2006, p. 4). Nous devons prendre et rendre compte, à cet effet, de la manière dont l'œuvre sacramentelle de Calderón, écriture dramatique à la solde d'une vaste entreprise de catéchèse post-tridentine, devient un genre théâtral singulier, hybride entre la liturgie catholique et la fiction dramatique.

Parmi les genres théâtraux produits par la culture occidentale, l'*auto sacramental* est sûrement l'un des spécimens les plus curieux en raison de son biais religieux qui convoque sans cesse les idées de la théologie chrétienne, et qui fait s'articuler l'art et le théâtre autour d'elles. Il faudra par conséquent que nous consacrons un volet de notre analyse à l'étude de ce qui définit un régime de représentation proprement chrétien, fidèle aux dogmes et à la Révélation, et suivant cela, à la manière dont l'*auto sacramental* de Calderón se constitue en assumant d'une part ce régime et d'autre part en construisant une forme théâtrale puissante, liée à une pratique authentique de l'écriture dramatique.

À partir des procédés rhétoriques de l'*auto sacramental* (allégorie, intertextualité) et des personnages clés (Auteur, Monde) du *theatrum mundi* développés par Calderón, il s'agira entre autre de questionner la pratique (l'incarnation au sens de jeu d'acteur) en rapport avec l'écriture dans le but de susciter une réflexion sur le mouvement d'aller-retour entre la pérennité de l'artefact dramatique et sa réalisation éphémère dans la performance. Mais ce mémoire donnera surtout lieu à une lecture

approfondie d'un texte fait pour la scène — « Les pièces dramatiques du Siècle d'or s'écrivaient d'abord pour être représentée⁴. » (Arellano, 1995, p. 61) —, propre à faire naître une rencontre entre deux domaines : celui d'une tradition philosophique ancienne qui va du siècle de Calderón jusqu'à nous à travers la figure du théâtre du monde, et la mise en théâtre de la métaphore, production d'une figure concrète, liée à un événement — le théâtre — capable de se renouveler sans cesse dans la culture. Que le monde (le Monde comme personnage, et le monde comme espace concret) acquière dans *Le grand théâtre du monde* une efficacité symbolique indépendante des impératifs idéologiques de son époque, tout en demeurant issu de ceux-ci, est donc l'hypothèse que ce mémoire veut soutenir et déployer. Ce faisant, nous aurons l'occasion de reconnaître le pouvoir régénérateur propre à la figure redoublée du *theatrum mundi* dans sa fonction dramatique, et ce qui, dans cet étrange théâtre très imprégné des valeurs de l'époque et des conventions de la culture où il se développe, participe d'une modernité toujours contemporaine. Nous rencontrerons alors, au bout de notre réflexion, la réécriture qu'a faite Jean-Pierre Ronfard dans le cadre des activités du Nouveau théâtre expérimental en 1989, réécriture du *Grand théâtre du monde* qui lie notre théâtre contemporain à des mécanismes dramaturgiques et à une métaphysique qui, développés dans le théâtre religieux de Calderón, font retour et viennent se résoudre sur la scène actuelle.

⁴ « *La piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían para ser representadas* »

CHAPITRE I

L'AUTO SACRAMENTAL AU CŒUR DU SIÈCLE D'OR

*Calderón y el budismo tienen razón :
nuestro mayor delito es nacer,
ya que todo nacer contienen en sí a morir*⁵.

- Octavio Paz

Peu de fois dans l'histoire occidentale, le théâtre s'est fait le site d'une union intime entre l'art et le culte. Depuis la tragédie grecque, le mythe, la divinité et le sacré — l'invisible — sont apparus le plus souvent en des formes fictionnalisées, profanes, que le temps et la dilution des croyances ont transformées pour les publics et les créateurs en mythologie, en figures et en matrices de la fiction dramatique. À la suite de Thomas Pavel dans son étude sur l'ontologie du fictionnel, il conviendra de postuler tout d'abord que l'effritement de l'adhésion populaire aux mythes laisse place à une reprise de ceux-ci en mode fictionnel⁶. En un mot, depuis ses origines religieuses

⁵ Paz, 1956, p. 149

⁶ Afin d'illustrer le processus de fictionnalisation des mythes, Pavel convoque le contraste souvent travaillé depuis Nietzsche entre la tragédie d'Eschyle et la tragédie d'Euripide — et dont Sophocle représente le passage intermédiaire — qu'il assied sur le couple conceptuel sacré/profane. Le chœur dionysiaque de la tragédie eschyléenne, cérémoniant lyrique à caractère sacré, invoquant sur scène la divinité avant les héros du drame, ne cède graduellement l'espace scénique aux personnages psychologiquement épaissis par l'inventivité du poète. De Sophocle à Euripide, ce caractère sacré qui fait du théâtre une cérémonie religieuse va se dissolvant : la préséance du chœur invocatoire sur l'action individualisée des personnages s'inverse. (Pavel, 1988, p. 105 et ss.)

avérées, l'art dramatique a divorcé de la liturgie pour se développer dans le champ de l'imaginaire spécifique des créations artistiques. Si l'histoire de la tragédie, d'Eschyle à Euripide, se comprend comme l'histoire de la désacralisation du théâtre occidental dès son origine, c'est-à-dire qu'à mesure que le poète dramatique Sophocle et, dans sa foulée, le poète dramatique Euripide, prennent des libertés croissantes à l'égard d'un objet mythique normalement circonscrit par la doctrine religieuse, et s'ils ouvrent des brèches dans ce que Pavel nomme la « texture mythique » (Pavel, 1988, p. 104), bref, si cette texture, tissu compact des croyances religieuses partagées, cimentée par la convention et porteuses d'une vérité première pour la communauté des croyants est déjà percée chez les Grecs, il n'existe et n'exista malgré tout que bien peu de théâtre sacré en Occident.

Du moins peut-on dire qu'il y eut peu de théâtre institutionnel sacré en Occident. Cette précision est essentielle : la tragédie n'est pas une mince affaire, elle participe de la vie culturelle et rituelle de la cité athénienne en attirant des milliers de spectateurs lors des Lénéennes et des Grandes Dionysies. Ces fêtes religieuses annuelles consacrées à Dionysos, étaient l'occasion pour les poètes tragiques de présenter leurs créations. À cet égard, je suis tenté de croire que les Espagnols du XVII^e siècle ont, dans le cadre de la fête chrétienne du *Corpu Christi*, repris la parole à l'endroit même où les Anciens s'étaient tus. Il est en effet probable que soit apparu à cette époque seulement un rejeton inattendu de la tragédie attique, un théâtre capable de faire cohabiter le rituel religieux et la représentation artistique sur une même scène. Tout comme la tragédie, l'*auto sacramental* a eu courte vie qu'il compensa par un suprême degré de vigueur. Une centaine d'années tout au plus, au cours desquelles l'essentiel des pièces qui nous sont parvenues furent créées de la main de Calderón de la Barca. On sait que sa vie de dramaturge fut longue et prolifique, et qu'au terme de ses quatre-vingt-une années le poète favori et ami de Philippe IV avait fait dire à ses contem-

porains que le genre sacramental avait été inventé pour son génie, pour qu'il en fasse l'œuvre d'une grande beauté et d'une grande complexité que nous connaissons. Ici j'insiste : il ne serait pas exagéré de dire que le véritable moment de l'*auto sacramental* coïncide avec la production de Calderón. De la même façon que l'histoire retient d'ordinaire trois poètes tragiques, elle pose comme noyau de l'*auto* espagnol les quelques quatre-vingt pièces du dramaturge castillan (Arellano, 1995, p. 705). Après sa mort, bien qu'on ait continué à les jouer — jusqu'en 1765, année où tombe l'interdit de représentation des *autos* dans tout le royaume —, les institutions étatiques et religieuses qui les commandent ne sont plus favorables à la production de nouvelles œuvres, considérant le sommet déjà atteint par le défunt maître. Certes, quelques émules voudront en perpétuer l'ouvrage, mais le résultat demeurera marginal : leurs contemporains comme la postérité en retiendront un corpus limité⁷. Fortement institutionnalisé, le genre n'appartiendra jamais vraiment aux créateurs, mais aux autorités qui en font la commande. Il faudra d'ailleurs attendre jusqu'à la Deuxième République, au début du XX^e siècle, pour qu'au bout d'une longue absence, l'*auto sacramental* ne ressurgisse, cette fois-ci entre les mains de l'avant-garde, s'affranchissant tardivement de l'emprise des milieux officiels qui l'entretenaient⁸; ces milieux madrilènes qui, en 1649, par l'entremise du roi, avaient octroyé à Calderón le monopole de la création des *auto sacramentales*.

⁷ On doit en effet aux poètes Bances Candamo, Moreto et Rojas Zorrilla un nombre restreint d'*autos* : à eux trois, les successeurs de Calderón ont signé la moitié moins d'*autos* que la seule plume de celui-ci. (Arellano, 1995, p. 729)

⁸ Sur la question de la résurgence du genre sacramental au XX^e siècle, et pour une étude approfondie du processus d'autonomisation d'une forme propagandiste, originellement développée et contrôlée par un pouvoir à visées totalitaires, voir (Kasten, 2006). « The great temporal distance between the *auto sacramental* of the seventeenth century and its resurrection in the twentieth century is even more significant because of the genre's literal disappearance from the realm of cultural production for nearly two hundred years [...] All the historical, political and cultural forces that had conspired to create the magnificence of the sacramental dramas — the monarchy, the Counter-Reformation, the divine right of kings, court patronage — had disappeared by the time the *auto* reemerged from cultural oblivion in the early twentieth century, what Bourdieu refers to as the autonomization of the cultural field. » (Kasten, 2006, p. 16)

Que ce monopole soit seulement accordable — et ce faisant contrôlable — par quelque instance administrative, cela se doit à son caractère rituel, à savoir que les représentations avaient lieu à une période bien déterminée de l'année, lors de la fête du *Corpus Christi* (ou Fête-Dieu), célébration réaffirmée par l'Église catholique après le Concile de Trente. Cette fête qui a lieu soixante jours après Pâques commémore le corps et le sang du Christ offerts en sacrifice : le sacrement de l'Eucharistie. Rome, au XVI^e siècle, mettait tout en œuvre pour consolider le culte catholique afin d'opposer aux réformes une structure institutionnelle et doctrinale plus homogène. Le Saint-Sacrement est un point névralgique de la Contre-Réforme parce que le protestantisme nie précisément la transsubstantiation, le moment précis où la nourriture terrestre devient nourriture spirituelle. Or il s'agit aussi du principal élément doctrinal de l'*auto sacramental*. Pourtant, et malgré la dimension contre-réformiste de la Fête-Dieu, la recherche a pu déterminer qu'elle constitue une forteresse ancienne du christianisme espagnol, antérieure aux résolutions tridentines et aux réformes qu'elles tentent de réfréner⁹.

Cette dernière donnée deviendra primordiale lorsqu'on verra comment des fondements réactionnaires généralement admis du théâtre sacré espagnol ne permettent qu'une saisie parcellaire du genre. Si son lien avec la réaction ecclésiale devant la Réforme protestante demeure indéniable, ce théâtre aux origines diverses et anciennes a bien davantage à offrir aujourd'hui qu'un geste de rebuffade institutionnelle. Il est historiquement un art affirmatif, et résulte, comme le souligne Ignacio Arellano, de la conspiration de divers « éléments et traditions qui tendent vers l'*auto sacramental* et

⁹ « Today most scholars contend that while the *autos* existed before the threat of reformation, their role was clearly made more important as Spain took a strong stance against Protestantism. » (Kasten, 2006, p. 3)

s'y résolvent¹⁰ » (*Idem* p. 688). Dans son expansion pré-tridentine jusqu'à son apogée en Calderón, qui nous intéresse, l'*auto* participe à la constitution de l'identité espagnole depuis l'intérieur même d'une culture qui, au long de son Siècle d'or¹¹, connaît un repliement sur soi qui devient la condition de possibilité d'une esthétique singulière, capable de consolider par le concours d'une ritualité caractéristique du théâtre de ce temps un pouvoir de représentation du sacré jusqu'alors inédit en Occident chrétien.

Théâtre religieux, théâtre de prosélytisme, catholique jusqu'aux fibres du papier sur lequel il était composé, mais aussi théâtre de cour et de rue, il manifeste l'idiosyncrasie d'une société résolument bigarrée où le pouvoir politique de la monarchie et le pouvoir spirituel du clergé forment une contrastante unité. L'exclusivité grecque qu'il perpétue se fonde en fait sur cette collusion : l'événement théâtral lors de la fête du Corpus Christi est le site chronotopique autour duquel gravite, par lequel transite, et où se cristallise l'ensemble de la vie sociale et des valeurs d'une époque. De ce point de vue, on trouvera naturel que l'art et la liturgie dans l'*auto sacramental*, bien soudés l'un à l'autre, soient pour la plupart des spécialistes du Siècle d'or le trait domi-

¹⁰ « [...] *una confluencia de elementos y tradiciones que van desembocando en el auto* [...] »

¹¹ Il est difficile de circonscrire cette époque que l'on a coutume de désigner comme le Siècle d'or espagnol. Même si les historiens ne partagent pas tous les mêmes balises, il est généralement admis que la période dépasse largement la durée de cent ans que son nom suggère. On identifiera donc une période d'environ deux cent ans, entre la prise de Grenade en 1492 par les Rois Catholiques Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, qui scelle la *Reconquista* entreprise quelque six siècles auparavant par les souverains chrétiens, et la mort de Charles II en 1700, qui marque la fin du règne habsbourgeois et le passage à la dynastie française des Bourbons. Je retiendrai ce dernier tournant dans l'histoire d'Espagne par esprit de cohérence avec mon propos, car il conclut la période d'opulence artistique du XVII^e siècle qui m'intéresse — le dernier dramaturge classique, Calderón, meurt en 1681 — ; d'autant plus que l'avènement des Bourbons sur le trône favorise un changement paradigmatique de la culture qui rend l'Espagne perméable au rationalisme des Lumières. Antinomique avec les préceptes de sobriété propre à la nouvelle dynastie, le théâtre religieux baroque de Calderón aura tôt fait d'être classé irrecevable, et de se retrouver relégué sur les rayons de la *Leyenda Negra*, juste aux côtés de l'obscurantisme inquisitorial.

nant du genre¹². Calderón aura su soumettre un discours édifiant aux exigences de l'art et réciproquement, employer l'art à des fins pastorales.

Il est clair, au demeurant, que le théâtre religieux à caractère édifiant existe en Occident depuis au moins la moitié du Moyen-Âge. Toutefois, ce que l'*auto* partage avec les formes médiévales (les drames liturgiques et les mystères) ne s'en tient peut-être qu'à la seule mission didactique et prosélytiste que se sont proposés de tout temps les clercs chrétiens. Les curés et les fidèles jouant la passion du Christ et la vie des saints sur le parvis des églises, et les rois et les prélats d'Espagne finançant des spectacles religieux à grand déploiement dans les rues des villes étaient mus par une volonté commune d'enseignement. Et leur moyen devient la représentation scénique du mythe fondateur chrétien. Or, si l'on exclut cet esprit de catéchèse, les deux modèles divergent considérablement tant par leurs thématiques de prédilection, sur lesquelles nous reviendrons, que par leurs implications idéologiques.

D'abord il faut savoir qu'on ne peut pas parler d'une tradition lâche plusieurs fois centenaire, et dont la perpétuation ne fut jamais prise en charge par le consensus affirmé des institutions comme ce fut le cas pour les théâtres religieux des XI^e au XV^e siècles : l'*auto* est la pointe la plus raffinée d'un modèle propagandiste produit et sou-

¹² A. A. Parker marquera, dès la parution en 1943 de son essai *The allegorical drama of Calderón*, toute la recherche ultérieure sur le théâtre sacré espagnol en dégagant la dimension liturgique d'une forme qui met « toutes les ressources de l'art au service de la religion » (Parker, 1943, p. 63). Barbara Kurtz lui emboitant le pas avec l'idée que les *autos* tiennent « autant du rituel religieux que de la littérature » (Kurtz, 1991, p. 21). Ce que ces propositions tendent à évacuer toutefois, et que Kurtz dans ses travaux subséquents reprendra, concerne la forte intimité qui lie la sphère religieuse et la sphère politique; c'est-à-dire qu'il serait difficile d'envisager l'*auto* comme un genre principalement religieux, puisque comme le démontrent les historiens Bartholomé Bennassar et Jean-Pierre Dedieu, la construction identitaire en marche dans l'Espagne de l'Ancien Régime est marquée précisément par la montée d'un « nationalisme politico-religieux » (Dedieu, 2005, p. 40). Les implications d'un tel état de fait en regard du théâtre sacramental ont été étudiées récemment par Todd A. Price (Price, 2004) en continuité avec les idées que développe Alan K. G. Paterson dans son édition critique de l'*auto sacramental El nuevo palacio del Retiro* (Paterson, 1998) sur le rôle du pouvoir séculier dans l'organisation des fêtes du Corpus Christi.

tenu par la machine étatique, financière et culturelle de l'Espagne de l'Ancien Régime. Et par cela, il assure la solidité de l'édifice théâtral du Siècle d'or tout entier. Dans son « Essai d'explication de l'*auto sacramental* », travail fondamental pour la mise en contexte du genre, Marcel Bataillon montre comment le drame religieux se conçoit comme « la clef de voûte de l'organisation financière du théâtre espagnol¹³. » (Bataillon, 1940, p. 206). Nous connaissons l'étendue de ce théâtre espagnol que toutes les couches de la société fréquentaient. Abordé selon ce biais, l'*auto sacramental*, ne peut pas se comprendre seulement comme une manifestation culturelle de la foi chrétienne, mais bien plutôt comme un des agents institutionnels de premier plan dans la structure idéologique du Siècle d'or.

L'*auto sacramental* était mis au service d'une monarchie dont l'intrication avec le pouvoir religieux pourrait constituer pour l'histoire l'identité la plus essentielle. Une telle intrication a permis à un théâtre sacré de devenir le socle de la culture théâtrale du Siècle d'or espagnol dont la réputation — surtout celle du théâtre profane — ne reste plus à faire ; socle d'une splendeur aussi intrigante que la rigidité des doctrines qu'il supporte. Sans mettre en relief l'intrication de l'Église et de la monarchie dans l'exercice du pouvoir, nous aurions du mal à comprendre la structure complexe de l'*auto sacramental*, lui-même au cœur de leurs rapports entremêlés. Il importe ainsi, avant d'entamer quelque réflexion spécifique sur le théâtre religieux de Calderón, de dégager les éléments culturels, idéologiques et politiques qui lient entre eux le théâtre, l'État et l'Église espagnols. Ce qui suit devrait jeter assez de lumière sur notre objet pour nous permettre de l'examiner plus loin dans certains de ses détails intrigants.

¹³ Bataillon précise en outre qu'étant donné l'aménagement des théâtres de corral dans la cours des hopitaux administrés par les communautés religieuses, « le théâtre, dans la catholique Espagne, devint une institution nationale, solidement arc-boutée sur le goût des pompes dévotes et sur la bienfaisance. » (Bataillon, 1940, p. 107)

La recherche récente — j’entends par là l’étude du drame religieux qui se développe à partir de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu’à aujourd’hui — a su dégager de l’œuvre de Calderón deux traits structuraux propres au théâtre sacramentel qui ont permis de remettre en perspective la tradition critique issue des Lumières. Elle a en effet entrepris de revitaliser ce volet imposant de la production caldéronienne devant le jugement acerbe de ceux qui avaient fait de l’auteur un apôtre de l’Inquisition, un détestable promoteur de l’archaïsme espagnol, ou plus modérément, un scolastique de la dernière heure. Nul n’étant prophète en son pays dit-on, il est bien revenu aux Romantiques allemands de s’enthousiasmer en découvrant la profondeur existentielle du drame baroque de Calderón — enthousiasme vif dont Walter Benjamin s’est fait l’analyste avisé dans son célèbre essai : *L’origine du drame baroque Allemand*. Toutefois, à l’intérieur du champ littéraire et académique du — vaste — monde hispanophone, on reconnaît une rupture avec le langage et la pensée de l’homme libre moderne, comme le souligne Octavio Paz, du fait que :

[...] les poètes dramatiques espagnols possèdent un répertoire de réponses toutes faites applicables à toutes les situations humaines. [Sans compter qu’il y a] certaines questions — celles précisément qui ont trait à l’homme et à sa position dans le cosmos — que nos poètes ne se posaient pas ou encore pour lesquelles ils invoquaient les réponses fournies par la théologie catholique¹⁴. » (Paz, 1956, p. 209-10. *Je traduis*.)

Éminemment pastoral — sa fonction sociale reconnue, rappelons-le, reposait sur l’édification des fidèles —, l’*auto* passe pour passéiste et unilatéralement conformiste dans les milieux intellectuels issus de la modernité. On comprendra pourquoi, pour notre (post)modernité, et celle, surtout, d’une intelligentsia espagnole dont les valeurs

¹⁴ « [...] los poetas españoles poseen un repertorio de repuestas hechas, aplicables a todas la situaciones humanas. Hay ciertas preguntas — aquellas, precisamente, que se refieren al hombre y a su puesto en el cosmos — que nuestros poetas no se hacían o para las que tenían ya listas de contestaciones que da la teología católica. »

se rattachent bien encore aujourd'hui au républicanisme, étouffé ne l'oublions par un régime d'alliance entre l'Église et l'État au début du XX^e siècle, pourquoi ce théâtre mérite l'anathème, ou, pour les moins militants, l'oubli.

En vérité, l'*auto* appartient à ces œuvres inhabituellement complexes qui ne devraient surtout pas susciter le même rejet que le régime dictatorial qui l'a mis au monde. À cet égard, Antonio Regalado, dans l'introduction de son essai monumental sur les rapports entre Calderón et la culture de son temps, convoque bien le paradoxe fascinant, inextricable de l'œuvre, qui fait du poète un créateur déchiré entre la foi authentique exprimée avec inspiration dans son théâtre religieux et le pessimisme le plus déroutant du prince Sigismond dans *La vie est un songe* :

Qu'est-ce donc la vie? Un délire.
Qu'est-ce donc la vie? Une illusion,
une ombre, une fiction,
et le plus grand bien est bien peu de chose;
car la vie est un songe
et les songes sont des songes¹⁵. (Calderón, 1967, t. 1, p. 387. *Je traduis pour cet ouvrage*.)

Parce que le dramaturge sait que le scepticisme auquel il adhère dans sa jeunesse emportera avec lui la solidité de son monde consolidé autour de la foi chrétienne, Regalado considère que « Calderón, en plus d'être rationaliste (classifié mécaniquement comme thomiste) se fait critique du rationalisme¹⁶ » (Regalado, 1995, t1, p. 79. *Je traduis pour cet ouvrage*). Il semble, selon ces propositions, qu'il n'en fallut guère

¹⁵ « ¿Que es la vida? Un frenesí.
¿Que es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mejor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. »

¹⁶ « Calderón es, además de racionalista (se lo ha clasificado mecánicamente como tomista) crítico del racionalismo. »

plus à notre poète pour qu'à l'instar de Leibniz dont il était le contemporain, il ne s'appliquât à construire sa théodicée alors que la pensée occidentale s'apprêtait à basculer dans l'athéisme. N'en reste pas moins que la sève qui a nourri son œuvre religieuse demeure celle-là même qui coulait de source dans sa tragédie profane. C'est l'inquiétude de l'abîme, affirme Regalado, et c'est justement contre le vide menaçant du renversement de l'ordre du monde chrétien que l'*auto sacramental* se dresse. C'est un théâtre en crise que dépeint Regalado, un théâtre qui doit aboutir à une révélation et retrouver sans cesse le pont au-dessus du néant :

Dans les *auto sacramentales* et les drames religieux¹⁷, le dénouement qui s'impose se constitue en doctrine de la salvation fondée sur la théologie de la croix et sur le concept onto-théo-logique du dieu métaphysique, cause de toutes les causes et principe de tous les principes, acte pur et bien suprême, concept qui recèle le dieu incarné et exécuté¹⁸ [...] (*Idem*, p. 79).

Comme Leibniz, Calderón appuie sa théodicée sur l'argument aristotélicien de la raison suffisante, c'est-à-dire que rien n'existe sans raison, qu'il doit en définitive, si on remonte jusqu'aux fondements de la logique, exister un principe premier de toute chose. Ce principe a pris depuis longtemps le visage de Dieu à l'époque où Descartes parfait sa démarche analytique qui, lentement, va installer le sujet pensant (la raison) à la place de la première certitude. La part profane de son écriture le montre bien, l'angoisse qui veille en Calderón, c'est le doute radical qui peu à peu innerve le principe-même du monde, de la réalité et du salut. Cette angoisse, non contente de bouleverser la foi personnelle du croyant, se propage et infiltre l'édifice tout entier du reli-

¹⁷ Par souci de clarté terminologique, il est bon de préciser que l'usage que fait Regalado de l'expression « drame religieux » renvoie à une catégorie de tragédies caldéroniennes dont ce présent travail ne traitera pas. « Drame religieux », par conséquent, demeurera pour nous synonyme d'« *auto sacramental* ».

¹⁸ « *En los auto sacramentales y en los dramas religiosos se impone un desenlace que constituye una soteria fundamentada simultáneamente en la teología de la cruz y en el concepto onto-teo-lógico del dios metafísico, causa de todas las causas y principio sin principio, acto puro y sumo bien, concepto que embosca al dios encarnado y ejecutado [...]* »

gieux. Autant considérer que la puissance de l'Église et la valeur de vérité de la révélation chrétienne sont au seuil de l'éclatement. Intervient alors, vers 1650, la complète conversion du poète.

Une Espagne totalitaire

Pour l'Espagnol de cette époque — peut-être plus que pour le reste des chrétiens —, envisager seulement l'anéantissement de l'éternel absolu entraîne bon nombre de risques à la fois métaphysiques et (ô combien!) terrestres. Durant les deux siècles qui séparent l'avènement de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille de la mort de Charles II, les monarques habsbourgeois et Rome ont respecté un contrat tacite et non résiliable d'interdépendance. Si Jean-Pierre Dedieu convient que « le salut des fidèles [pour les Espagnols de l'Ancien Régime] est une certitude » (Dedieu, 2005, p. 38), c'est que la vie du peuple y est cohérente avec les valeurs socio-politiques d'une identité fixée par l'appartenance religieuse. Une appartenance qui, pour souple — et peut-être même débridée — qu'elle soit sur le plan liturgique à la fin du moyen-âge, devra se soumettre à une cure de rigueur après le Concile de Trente¹⁹. Autrement dit, l'Espagnol contemporain de Calderón est, du point de vue de l'État, un sujet catholique pris en charge par un clergé lui-même ressaisi depuis environ un siècle par le raffermissement doctrinal de la Contre-Réforme.

Or cette identité nationale politico-religieuse a elle-même des fondements historiques. Il m'apparaît important pour la suite d'en rappeler quelques conditions de possibilités et leurs conséquences. Au mois de novembre 1478, Isabelle de Castille et

¹⁹ Marcel Bataillon fournit les éléments d'une « volonté d'épuration et de culture religieuse qui animait alors l'élite du clergé, particulièrement en Espagne, » après le Concile qui refond le catholicisme : « volonté de ramener les cérémonies catholiques à l'esprit dans lequel elles avaient été instituées, volonté de donner aux fidèles une instruction religieuse qui les fit aller au delà de la foi de charbonnier, qui leur fit sentir sinon comprendre les mystères fondamentaux de leur religion. » (Bataillon, 1940, p. 198)

Ferdinand d'Aragon reçoivent du Vatican une nouvelle qui allait fournir à l'histoire d'Espagne son encre la plus obscure. Le pape Sixte IV les autorisait à nommer leurs propres inquisiteurs, les délivrant ainsi de sa juridiction dans la lutte contre l'hérésie. L'Église de Rome ne serait plus maîtresse de son célèbre tribunal, elle le cédait au bras séculier des rois d'Aragon et de Castille. La naissance de l'Inquisition espagnole modifiait une donnée importante : le tribunal d'ascendance médiévale se dotait d'un caractère proprement moderne, il se liait à ceux qui s'apprêtaient à poser les bases de l'État espagnol : l'Inquisition devenait en cette date un agent privilégié du pouvoir politique centralisateur des rois de Castille et d'Aragon. Elle obéirait dorénavant à l'autorité du roi : l'Inquisiteur Général, à qui le Pape avait délégué son pouvoir, « était désigné par le roi : Rome ne faisait qu'entériner le choix du monarque. » (Dedieu, 1987, p. 40). Se mettent alors en place les premiers éléments d'une singulière réciprocité entre le clergé et l'État, les premiers piliers sur lesquels reposera plusieurs siècles plus tard l'entité nationale devenue pour nous l'Espagne.

Rappelons qu'à l'époque où Isabelle et Ferdinand entreprennent d'unifier leurs deux royaumes, aucune véritable solidarité — hormis le voisinage — ne soude entre eux les cinq royaumes de la péninsule ibérique, d'autant plus que l'aristocratie et les autres autorités locales²⁰, comme partout dans le reste de l'Europe, se partagent d'innombrables fiefs tous réfractaires à une éventuelle centralisation du pouvoir. Or le Portugal — qui pourra reprendre son indépendance en 1640 —, la Navarre, Aragon, la Castille et Grenade, tous auront été annexés à la couronne de Castille et d'Aragon avant le premier quart du XVI^e siècle. En revanche, après une longue séquence de succès militaires, la monarchie sera graduellement contrainte de s'adonner, dans sa politique intérieure, à une activité diplomatique soutenue afin de mettre au pas les

²⁰ Pour de plus amples détails au sujet des structures complexes de gouvernance dans l'Espagne de l'Ancien Régime, voir Dedieu, 2005, p. 73-77 et 89 et ss.

autorités locales bien installées dans leur condition privilégiée. Pénibles disputes de juridictions internes que les monarques ne parviendront d'ailleurs jamais à dominer. Sans trop exagérer, nous pouvons concevoir qu'à l'heure où l'Inquisition est appelée en terre castillane, non seulement l'histoire du monde changera de main, mais son écriture coïncidera avec le développement, d'abord très local, d'un Empire sur lequel jamais le Soleil ne se couche. C'est là que prend toute son importance la mise en place d'un nationalisme religieux, mortier de l'édifice hétérogène sur lequel règnera la dynastie des Habsbourg pendant deux cents ans²¹.

L'Office s'installe à Séville en 1480 durant une mouvance d'entreprises militaires internes menées par les souverains de Castille et d'Aragon. Le couple royal est déterminé à affirmer sa souveraineté par son activité de conquête et de reconquête — en 1492 tombe Grenade, dernier royaume musulman de la péninsule, la mythique *Reconquista* s'achève et ce faisant, le Pape accorde aux monarques et à leur descendance le titre de Rois Catholiques. Et pour cause : Ferdinand et Isabelle régnaient ensemble sur le territoire qui abritait probablement la plus grande diversité culturelle du continent Européen²². Bref, l'Inquisition, organe réputé dogmatique, intolérant et impitoyable entre tous, fait irruption dans une Espagne politiquement segmentée, multiethnique et multiculturelle pour faire régner un ordre unique. C'est seulement dans ce cadre politique que peut se comprendre la forme institutionnelle, fortement liée au pouvoir du roi, que prend l'Inquisition espagnole. Les motifs de sa naissance tardive

²¹ « Une menace toutefois demeurerait suspendue sur les non Castillans, qui étaient en même temps une tentation pour le roi, dans le fait que l'Inquisition se trouvait à être le seul tribunal à exercer une autorité absolue sur tous les royaumes espagnols dont la moitié jouissaient de libertés provinciales (*fueros*) qui les soustrayaient à l'autorité royale. La couronne était donc obligée d'avoir recours à elle lorsque tous les autres moyens de coercition avaient échoué. » (Kamen cité par Bennassar, 1979, p. 371)

²² « La population était mêlée : cent mille juifs peut-être et trois cent mille musulmans, regroupés pour l'essentiel en trois blocs, en Aragon, à Valence et dans le royaume de Grenade, sur moins de six millions d'habitants. En Europe Occidentale aucun autre pays n'admettait en son sein des minorités de cette importance. » (Dedieu, 1987, p. 41)

par rapport au reste de l'Europe, commandée par les Rois Catholique au Pape, procède de la volonté qu'ont ceux-ci d'installer un organe efficace de contrôle social et de répression des minorité dans un contexte d'instabilité politique. Tant par l'objet de son office — la culture — que par l'amplitude de juridiction que lui confère sa structure ecclésiastique, son attachement juridique à l'autorité extra-nationale du Pape, l'Inquisition devient un outil politique essentiel de l'activité centralisatrice de la monarchie espagnole.

Pour la petite et la grande histoire, l'opération première fut couronnée d'un indéniable succès : le judaïsme et l'Islam d'Espagne, en moins d'une génération, avaient été éradiqués grâce à des mesures draconiennes prises par les monarques. Toute autre religion que le christianisme fut formellement interdite en leur royaume. Ils s'attaquèrent d'abord aux juifs qui, dispersés depuis longtemps parmi toutes les couches de la société, furent d'un coup expropriés, déportés, convertis, ou expulsés du pays. Puis ils entrèrent à Grenade et démantelèrent le dernier royaume musulman qu'il annexèrent à la Castille. Extorsions, déportations et conversions forcées furent le drame de plusieurs autres centaines de milliers de personnes. L'Inquisition, une fois le durcissement de régime accompli par les rois, assurait la continuité juridique des interdits de culte. S'il y eut bien de nombreux problèmes liés à l'insoumission des minorités, les méthodes de l'Office (secret complet des procédures d'enquête et de jugement, torture psychologique et physique, autodafé²³) pouvaient venir à bout de la plupart des résistances et solidarités souterraines. Son rôle de régulateur idéologique en fit l'un des instruments principaux de cette homogénéité culturelle qui, tout compte fait, aura perduré jusqu'à la fin du régime franquiste, près de cinq siècles plus tard. Il se peut d'ailleurs que

²³ « L'autodafé est un instrument pédagogique. C'est là que par la lecture des sentences, qui comprennent un résumé plus ou moins long des délits du coupable, le Saint-Office impose son image [de l'hérétique]. » (Dedieu, 1979, p. 288) La cérémonie d'autodafé (du portugais *auto da fe*, acte de foi) fonctionnait comme la mise en scène de l'humiliation, et, quoiqu'elles ne jetât pas toujours le coupable au bûcher, produisait la plus grande impression sur les foules.

cette homogénéité fournisse à l'*auto sacramental* la condition même de sa possibilité. J'y reviendrai.

Autour du protestantisme

Si, à la fin du Moyen-âge, le tribunal de la Cure s'installe en Espagne à des fins d'épuration ethnique, c'est à l'heure de la Contre-Réforme que son activité anti-protestante rend irréversible le repli sur soi qui conditionnera la fin du règne habsbourgeois. Avant le Concile de Trente, la vie intellectuelle dans la péninsule participe pleinement au développement des idées dans le monde chrétien, les livres circulent relativement librement, les penseurs aussi : « Même l'érasmeisme reste fort jusque dans la deuxième moitié du [XVI^e] siècle, et rien n'indique que, luthéranisme et illuminisme mis à part, l'Inquisition ait gêné le développement d'autre tendances. » (Dedieu, 1979, p. 301) C'est à la fin du règne de Charles Quint (vers 1550), lorsque les minorités religieuses sont définitivement marginalisées, que l'Inquisition, de plus en plus inutile et obsolète, trouve dans le pluralisme intellectuel une nouvelle menace. L'Office éprouve sa résilience lorsqu'il contemple la pensée protestante, et il ne faut guère plus de divergence idéologique pour que la volonté autocratique du pouvoir central ne saisisse à son profit l'apparition d'un nouvel ennemi :

L'inquisition utilise le cadre du protestantisme pour marquer négativement un certain nombre de comportements et d'opinions, pour renforcer la cohésion de la société espagnole autour d'une idéologie par elle régulée. Le nationalisme n'est d'ailleurs pas absent de tout cela, jouant sur la forte présence étrangère parmi les coupables²⁴. (Dedieu, 1979, p. 288)

L'hérésie — ou l'hétérodoxie — non plus projetée sur une altérité ancestrale et reconnaissable comme l'étaient les maures et les juifs — s'incarnera dès lors dans l'au-

²⁴ « On redécouvre que l'ordre religieux est menacé, *qu'il ne fait qu'un avec l'ordre politique*. D'emblée le schéma qui va dominer l'histoire des rapports entre protestantisme et Inquisition se met en place. D'un côté l'État. De l'autre les ennemis de l'État et ceux de la foi. » (Dedieu, 1979, p. 270)

tre-semblable, le voisin suspect, dont le culte n'est pas bien moins différent qu'il porte en lui le noyau dense des charges subversives très précises, capables de dissoudre la communauté de croyances des chrétiens. L'hérésie devient ainsi une question théologique et institutionnelle que Rome règlera lors du Concile de Trente qui élabore et active la nouvelle doxa catholique.

Par la suite, en tant que bras armé de l'Église, l'Espagne se fait la vigoureuse défenderesse des diktats tridentins. Les frontières du pays se ferment, on pourchasse les étrangers luthériens, on en brûle quelques-uns en public, en somme on fait peur aux bons chrétiens, et ce faisant on construit, à l'intention des foules, l'idée et l'image même de ce bon chrétien. L'Espagne, de l'intérieur, consolide une orthodoxie culturelle hermétique. Charles Quint et sa descendance s'affairent plusieurs décennies durant à enserrer la circulation des idées et des livres dans le cadre très prudent d'une tradition scolastique. L'humanisme qui se diffuse dans toute l'Europe effleurera à peine son royaume, et les traités scientifiques y deviendront de plus en plus suspects. Autour de la condamnation du protestantisme, le XVI^e siècle de Charles Quint et de son fils Philippe II consacre un conservatisme catholique d'où émergeront les formes sacrées — pensons autant à la poésie mystique de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix qu'aux *autos* de Calderón — des Lettres espagnoles.

S'il ne fait aucun doute que la répression inquisitoriale porte ses fruits — dès le dernier quart du XVI^e siècle, le peuple ne sait à peu près rien de Luther mais en revanche son nom résonne à toutes les oreilles comme l'appel de Satan — les capacités logistiques de l'Office demeurent tout de même limitées. Les contraintes géographiques du territoire posent des entraves communicationnelles majeures à une administration qui, faute de grands moyens financiers, doit se contenter de seulement trois à cinq cents employés actifs. C'est pourquoi les index retardaient souvent de plusieurs

décennies le moment de sceller la prohibition d'ouvrages en circulation. On sait combien le tribunal comptait sur la mise en place d'une pression sociale intransigeante plutôt que sur une persécution unilatérale de l'hérésie qui aurait nécessité une organisation beaucoup trop forte pour ses capacités. L'implantation des *familiers*, ces syco-phantes volontaires qui constituaient un réseau d'informateurs privilégiés pour les inquisiteurs, permettait de régler bien des contraintes institutionnelles, et nous indique que l'efficacité de l'Office ne résidait pas dans son activité « policière », mais davantage dans la fomentation d'un climat paranoïde au cœur même des communautés. (Dedieu, 2005, p. 188) Cela dit, Dedieu nous rappelle que cette campagne de peur de très longue haleine fut l'affaire de plusieurs acteurs, lesquels, des plus notables, se firent même prendre à leur propre jeu :

Gardons-nous de faire du Saint-Office le *deus ex machina* qui aurait assassiné une culture espagnole en pleine floraison : les responsabilités sont largement partagées. Par l'État qui, en 1559, interdit à ses ressortissants d'enseigner ou de suivre des cours dans aucune université étrangère, sauf Bologne, Rome, Naples et Coïmbre. Par les intellectuels eux-mêmes que nous avons vu collaborer étroitement avec l'Inquisition, y compris ceux qui auront plus tard les pires ennuis avec elle : Mariana, Miguel de Medina, Carranza. » (Dedieu, 1979, p. 301-2)

La main dans la main, l'Inquisition, les autorités intellectuelles, le clergé et l'État opèrent la machine officielle de filtrage des idées. Les index retiennent toute potentielle incursion de l'hérésie, tandis que les bibliothèques conservent les opus d'une tradition religieuse avalisée par le pouvoir; et la mobilité internationale des intellectuels se limite à quatre places fortes du catholicisme (Rome, Bologne, Coïmbre, Naples).

Étant entendu que le développement et l'exercice de la censure espagnole invite à de longues digressions que la relative modestie de ce travail ne permet pas de traiter, l'étude du théâtre sacramentel exigeait tout de même que l'on prenne la mesure des

impacts d'une telle mainmise sur la culture. Il suffit maintenant de se souvenir de deux données : que d'une part, ayant hérité des dispositifs de contrôle implantés au siècle précédent, le régime déclinant du XVII^e siècle, aux prises avec une croissante précarité politique et économique²⁵, parvient à maintenir sa stabilité interne grâce à des mécanismes bien huilés de contrôle des esprits. Que, d'autre part, ce tissu dense de religion et de politique a bien fini par brouiller les premières intentions utilitaristes de Ferdinand d'Aragon au profit d'une collusion organique entre l'État et l'Église. À l'époque qui nous intéresse, les Espagnols se sont littéralement transformés en sujets de la Sainte-Mère l'Église et en dévots du roi, et toutes les institutions sont prêtes à lutter, à opprimer et même à tuer pour défendre cette identité. En contrepartie, certains espaces de liberté s'entrouvrent à l'intérieur même de l'enclos. La poésie, le théâtre et l'art, de même que des pratiques ancestrales de culte et de magie infiltrent l'orthodoxie. Certes, le régime a le bras long et procède à une récupération réglée d'à peu près toutes ces sphères d'activité qu'il enserme dans ses cadres rigides²⁶. Ce qui se

²⁵ On analyse généralement l'histoire du Siècle d'or selon trois phases : le développement de l'Empire (première moitié du XVI^e) qui correspond environ au règne de Charles Quint, son apogée (deuxième moitié du XVI^e) sous Philippe II et le déclin qui se fait sentir de Philippe III à Charles II (XVII^e) jusqu'à la fin de la guerre de succession qui consacre l'avènement de Philippe V de Bourbon. La montée des Bourbons sur le trône d'Espagne accompagne la fin de la précarité du pouvoir royal pour plusieurs raisons : d'une part la dynastie habsbourgeoise souffrait de tares génétiques graves engendrées par la pratique ancienne du mariage endogamique. Sous Philippe III, Philippe IV et Charles II, l'Espagne s'affaiblissait à l'image du génome de ses rois. Limités physiquement et intellectuellement, ils déposaient leur autorité entre les mains d'un favori (*valido*) comme il était de coutume dans les autres royaumes d'Europe, mais leur impotence les rendait inaptes à en réguler les activités. C'est entre autres conditions, ce qui permit au Duc de Lerma, favori de Philippe III, de « mettre le pays en coupe réglée pendant plus de vingt ans » (Bennassar, 1982, p. 36) pour fonder la fortune de toute sa famille. Le banditisme de Lerma contribua non seulement à la ruine de l'État, mais institua aussi un mode de gestion notoirement piégé : la dilapidation. Les soixante-dix années qui suivront sa chute verront la monarchie monnayer « tout ce qu'il était possible de monnayer » afin de se sortir du gouffre financier (Dedieu, 2005, p. 129-30); voir aussi : Comín, 2002 pour une synthèse minutieuse de la situation économique espagnole). On assista d'autre part à une crise militaire qui devait réduire le fief européen des Rois Catholiques aux frontières du pays que nous connaissons. La perte des Pays-Bas, des royaumes de Naples et de Sicile, de la Franche-Comté et du Portugal commence à cerner les limites territoriales d'un État que Jean-Pierre Dedieu qualifie de beaucoup trop fort pour les possibilités intrinsèques du pays (Dedieu, 2005, p. 255).

²⁶ En ce qui a trait à la magie et au mysticisme, au lieu de condamner unilatéralement ces pratiques profondément enracinées dans les coutumes, l'Église les encourage dans des canevas par elle bien définis et régulés. Voir (Dedieu, 1995, p. 36-7)

refuse — comme la peinture du Greco qui meurt isolé et honni par Philippe II qui abhorre la liberté liturgique et mystique du maître — est ostracisé. Pour un artiste du Siècle d'or, le centre de toute fortune se trouve à la cour, organe richissime, idéologique, mais aussi capricieux, conditionné par les humeurs d'une poignée d'hommes, et par conséquent propice à d'inattendus relâchement doctrinaux. C'est ce contexte qui verra se déployer la forme très singulière de théâtre religieux que nous savons.

Dualités de Calderón. Double visage de l'auto.

Les spécialistes, bien qu'ils reconnaissent l'existence de genres spécifiques dans l'œuvre calderonienne, aspirent toujours à une synthèse qui rende compte de la totalité et de l'unité du système théâtral de Calderón, tant sur ce qui a trait aux presupposés idéologiques qu'en ce qui se réfère à la construction poétique²⁷. » (Domingo Ynduráin, 1983, p. 748. *Je traduis.*)

Si plusieurs auteurs ont effectivement voulu se pencher sur l'intégralité de l'œuvre, il demeure bien certain que mon analyse devra se limiter à une pièce. Humble échantillon que nous pourrions toutefois analyser comme unité représentative de « l'esprit » baroque²⁸. Il serait dommage à cet égard que nous nous en tenions à définir l'*auto*

²⁷ « Los estudiosos aunque reconocen la existencia de género en la obra calderoniana, no dejan de aspirar a una síntesis que dé cuenta de la totalidad y unidad del sistema teatral de Calderón, tanto en lo que respecta a los presupuestos ideológicos como lo que se refiere a la construcción poética. »

²⁸ Voici un terme difficile et discuté. Il doit connaître autant d'acceptions que de penseurs et de critiques qui s'y sont attardés (Jean Rousset, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Marc Fumaroli pour n'en nommer que quelques-uns). Ce problème de nomenclature pose une entrave épistémologique beaucoup plus lourde que la simple confusion qu'il soulève. Faut-il, chaque fois que nous parlons du baroque, que notre discours soit chargé de toutes les grandes et petites disputes qui vont de la négation pure et simple de l'existence historique du phénomène, à l'absorption la plus poreuse de toute une époque (Âge baroque). Capable de diluer la notion dans l'amplitude de son champ, ce débat irrésoluble indique une problématique d'historiens, mais pour les usages de ce travail sur le théâtre, je m'en tiendrai à deux idées simples, celles proposées par Eugenio Frutos dans son étude sur la philosophie dans les *auto sacramentales* : « 1) Le Baroque représente une époque essentielle de l'esprit catholique occidental, comparable seulement au Gothique. Il ne suppose aucune décadence. 2) Le caractère subordonnant de cette époque est l'aspiration à l'infini, qui se manifeste dans toutes ses productions et sous lequel peuvent s'aligner tous les autres caractères qui la définissent. » (Frutos, 1952, p. 21)

sacramental selon une perspective duelle qui séparerait, d'une part, ses implications sociales, et d'autre part sa poétique; excluant ainsi la possible saisie d'un système qui pourrait révéler l'immense pouvoir de synthèse que contient l'œuvre religieuse de Calderón. Car l'intérêt et la force de l'*auto*, ce vers quoi l'ensemble du théâtre sacré de Calderón tend, réside précisément dans son caractère unitaire. Autant par la recherche de l'Unité divine dans l'écriture, que par la disposition d'un cadre d'action limité à un seul acte théâtral (d'où le terme *auto*, « acte » en vieux castillan), ou encore par la représentation de la Présence Réelle du Christ qui devient sur scène la démonstration pratique²⁹ du principe divin et de l'unique promesse de salut, cette dramaturgie développe les multiples variations d'un objet bien précis : l'Eucharistie ou l'histoire chrétienne de la salvation. Calderón l'annonce d'ailleurs lui-même dans l'avant-propos à la première édition de ses *autos*, en avertissant son lecteur que « le propos (*asunto*) [des *autos*] est toujours le même [...]»³⁰ (Calderón, 1967, t.3, p. 42). Cette esthétique de la Contre-Réforme baroque travaille donc à envelopper le monde dans son propre paradigme théologique : les mythes, l'histoire, la diversité des pensées et des mœurs, des arts, des canaux de transcendance même, tout ce que l'époque déverse sur les terres encloses d'Espagne, ce théâtre sacré, rond et lisse veut inclure la totalité du réel dans ce qu'il conviendra d'appeler sa *monade* — concept de Leibniz qui lui sera dévolu en temps et lieu —, son unité d'être. Si ces traits sont bien de ceux qu'il nous faudra examiner ultérieurement, la saisie préliminaire de lignes de forces claires dans ce tissu compact « [...] où l'esthétique sert la doctrine et où le théâtre et la

²⁹ La théorie scolastique de la connaissance veut que la création de figures imaginaires et leur formalisation produisent un pont (concret et pratique) entre les idées et la perception sensorielle, permettant ainsi à l'esprit de saisir ce qui lui demeurerait autrement méconnaissable. En appliquant cette épistémologie au mystère divin, Calderón fait de l'*auto* un outil didactique conforme avec la rhétorique thomiste, d'où le fait de la scène comme lieu de démonstration. Pour un exposé développé sur ces questions, voir l'étude de Vincent Martin sur la notion de représentation dans les *autos*. (Martin, 2002, p. 27-60)

³⁰ « *Con que siendo siempre uno mismo el asunto [de los autos...]* »

liturgie s'associent dans une extrême symbiose³¹ » (Arellano, 1995, p. 688) n'est pas sans difficultés. Et afin de faire émerger des points d'arrimage à la surface de notre objet, je désire m'adonner ici à une brève analyse dualiste. Ce qui suit, plutôt qu'à présenter d'abord le caractère proprement monadique du genre, servira à poser les linéaments d'une réflexion à deux niveaux sur les liens qui existent entre les modes de production culturels qui ont rendu possible le développement de l'auto au XVII^e siècle et le procès intrinsèque de transformation des idées et du langage dramatique exercé par ce théâtre baroque — peut-être le plus substantiellement baroque de tous les théâtres. Il conviendra d'exagérer, en somme, l'ampleur de certains traits afin de permettre aux déterminants culturels et idéologiques d'apparaître par eux-mêmes depuis l'intérieur de la forme pleine et dense.

Sur la place publique

Premier visage, le plus immédiatement saisissable par la méthode historique : la prédication. En raison d'une accointance intime entre le religieux et le politique, ou, en des termes plus anthropologiques, entre le système de production de vérité et l'exercice du pouvoir — ce qui revient au même tout en nous permettant d'inclure notre compréhension du passé dans le canevas moderne —, le Siècle d'or produit un tissu social homogène et hermétique qui facilite et conditionne l'instrumentalisation de la culture et de l'art. Ce que j'ai déjà montré. Si Jean-Pierre Dedieu invoque le « mythe du protestant » au Siècle d'or et en fait un « formidable instrument d'intégration politique et sociale, cet instrument puissant entre les mains de l'Église et de l'État grâce auquel on fond en un seul corps la diversité des masses espagnoles » (Dedieu, 1979, p. 291), il est possible de transposer ce que dit l'historien sur l'objet

³¹ « [...] en el que la estética sirve a la doctrina y el teatro y la liturgia se asocian en una simbiosis que llega al extremo en el auto de Calderón. »

central de l'auto, c'est-à-dire le Sacrement de l'Eucharistie. Il est évident que dans un État qui consacre l'alliance entre les promoteurs de la révélation religieuse et les souverains, les symboles liés à la doxa se bonifient d'une valeur accrue de vérité et acquièrent le statut de mythe. La figure fabriquée du protestant facilite ainsi le contrôle du peuple par la création d'une altérité ennemie et légitime pour l'État la systématisation de la répression, et l'Eucharistie conjuguée à l'affirmative la mise en place d'une cohésion nationale autour de la promesse de Salut, et construit un rituel à contre-pied de ce qu'affirme le protestantisme qui rejette la transsubstantiation. Il ne nous en faut guère plus pour considérer la suprême importance de l'Eucharistie et du théâtre qui en célèbre la gloire dans la production et dans le maintien du nationalisme religieux dont traitent les historiens.

Quant à l'auto à proprement parler, il joue un double rôle de docteur et de propagateur de l'idéologie, en construisant un langage dramatique fondé sur l'allégorie et la théologie. Éminemment didactique, l'emploi de l'allégorie ne traduit pas vraiment l'originalité du genre sacramentel, puisque nous savons que les plus grands pédagogues à commencer par Platon et Jésus ont su tirer profit de ses possibilités représentatives pour rendre intelligibles les points névralgiques et souvent inédits de leur pensée. Par ailleurs, dans un contexte où l'Église, menacée par la liberté exégétique des clercs réformateurs, veut se réapproprier les orientations liturgiques du christianisme, alors que la réaffirmation des préceptes du culte passe par la mise en branle d'une véritable campagne théologique aux objectifs aussi divers que la consolidation de l'unité doctrinale de l'Église de Rome et l'éducation des fidèles, le théâtre et la didactique n'ont jamais fait si bon ménage. A. A. Parker a bien compris comment l'auto fournit un instrument de choix pour mener à bien cette tâche : « *Allegory is the link between two different planes of 'reality' : on the one hand there is the visible reality of the stage, on the other the invisible reality of the order of being of which the stage-action*

is only the representation or the reflexion. » (Parker, 1943, p. 81.) Le point de tangente entre deux domaines aussi disjoints que le visible et l'invisible ne laisse pas d'ouvrir à de multiples compénétrabilités. Tant et si bien qu'il serait difficile d'achever de décrire leurs éléments respectifs, ce qui en outre ne nous avancerait guère ici. Retournons au contexte du Siècle d'or pour voir ce qui pourrait se mettre en jeu. D'une part, des révélations propres au discours théologique défendu par les résolutions tridentines, issues d'un langage dense et abstrait sur les spécificités contre-réformistes du Mystère chrétien, langage capable de sémiotiser quelque chose qui par définition devrait s'y refuser. Et d'autre part, la scène temporelle du théâtre, au service de la Contre-Réforme qui cherche à récupérer dans son orthodoxie, les pratiques culturelles des Espagnols.

L'*auto sacramental alegórico e historial* caldéronien devient ainsi un produit esthétique aux multiples incidences, car il s'instaure comme point d'articulation entre la théologie au fonctionnement interne soumis à de strictes postulats, réglé de surcroît au sein de cercles fermés d'initiés, et le monde bigarré des pratiques populaires et des festivités publiques auquel il s'adresse et dans lequel il s'insère comme événement non pas tout-à-fait de culte mais bien résolument d'art. Déjà en 1943, Parker montre que l'originalité de l'auto est très liée à ce qui en fait un genre dramatique « semi-liturgique ». (Parker, 1943, p. 63) Si, prise d'un point de vue socio-politique, la métaphore caldéronienne permet de ressaisir le biais propagandiste de l'auto, ce même point de vue ne nous permettra pas d'amplifier notre champ critique à d'autres niveaux de sens. Une simple remarque cependant, que le lecteur pourra prendre comme menu hors-d'œuvre de la réflexion plus spécifique sur le théâtre religieux qui ira peu à peu s'installant : le procédé allégorique développé par Calderón pourrait tenir lieu de mortier qui permet de couler dans l'expérience du théâtre — expérience globale et

publique réunissant dans l'événement acteurs et spectateurs —, l'unité artistique du monde (visible) et du sacré (invisible) propre à l'imaginaire baroque.

Or ne dérogeons plus : il est toujours question ici du visage de l'*auto sacramental* pragmatisé par la rigueur critique de l'historiographie; visage de marque, dirons-nous. Tout un pan du discours rationaliste moderne va l'examiner et le décrier de la fin du XIX^e siècle³² jusqu'à tout récemment — souvenons-nous seulement de la véhémence d'Octavio Paz à cet égard — en l'isolant comme une forme rétrograde, totalitaire et complice d'un des régimes de peur les plus tristement célèbre. Cependant que l'œuvre religieuse de Calderón suit la pente de la disgrâce et de l'oubli, le profane pour sa part trouve son espace bien aménagé dans le canon universel du théâtre sous l'enseigne du baroque. Ce qui est d'ailleurs curieux et empêche de prendre la mesure de ce phénomène qui demeure sémantiquement indissociable de la spiritualité chrétienne. En art seulement, les représentations de l'ascension des âmes, de Borromini au Greco, pullulent. Puis il y a la littérature et la philosophie qui s'attachent à décliner et à découvrir l'Un sous ses multiples plis. L'étoffe du baroque, celle-là même des draperies foisonnantes des peintures, celle dont parle la philosophie de Leibniz, entre plis et replis, recèle sans cesse ce qui fait, selon la formule d'Eugenio Frutos dans son étude sur la philosophie dans les *autos* de Calderón, « l'aspiration baroque pour l'infini ». On comprendra maintenant qu'à l'époque qui la voit émerger, cette chasse réglée de l'esprit humain à la poursuite de l'impensable ne pouvait se rapporter qu'au Dieu des chrétiens. Personne n'en doutera : le discours théologique et son clergé prédicateur tenaient en bride — mais aussi développaient — tout ce qui convoquait l'invisible et

³² Antonio Regalado à ce propos fait l'inventaire des lectures réductionnistes de l'œuvre de Calderón à partir de Menendez Pelayo, contemporain de Hegel, qui ont attribué à ses figures les péremptoires « épi-thètes tels que "inhumains", "abstraits" et "cérébraux" » plutôt que les traits de la passion et du désir. (Regalado, 1995, p. 208) Celles-ci orientant toutes les interprétations subséquentes de la critique et du public, Regalado s'en fait le vif dénonciateur et veut lever l'oppositon hégélienne idéalisme/réalisme qui cloisonne l'héritage de Calderón dans des catégories esthétiques convenues et désuètes. Voir le chapitre 5 de (*Idem*), consacré à cet examen critique.

le sacré, à ces valeurs qui dépassent l'entendement, aux mystères de la nature en somme que la religion avait absorbé dans sa doctrine³³. L'Église comme gardienne du savoir s'occupait de circonscrire l'infini, et dès lors, cet infini qui préoccupait les baroques se construisait au sein de ses paradigmes. C'est pourquoi je crois bon de soutenir que la lecture qui scinde l'œuvre de Calderón entre le drame religieux (réputé idéologique) et le drame profane (réputé libre) nous fait perdre de vue une fonction fondamentale liée au paradigme théologique de son théâtre. Qu'il est, comme tout le baroque, l'émanation en temps de crise d'une conviction religieuse millénaire, le dernier rempart avant la déroute de Dieu à l'aube de la modernité³⁴ ne doit pas nous échapper. C'est pourquoi il importe que soit réactivé le sens de l'*auto* comme partie vivante de l'édifice — ce que nous désignerons plus loin comme la *fabrique* — baroque de Calderón de la Barca.

Par ailleurs, qu'il existe aujourd'hui une esthétique baroque athée ne fait aucun doute. Et si ce n'était pas le cas, ce travail perdrait assurément sa raison d'être, comme le lecteur pourra le constater plus loin lorsque nous aborderons des objets plus contemporains. Je me permets toutefois de reporter ces considérations à des développements ultérieurs et de continuer à emprunter le tracé déjà défriché par Antonio Regalado en demeurant au plus près de l'Espagne de l'Ancien Régime. Concevons le rejet moderne de l'*auto* comme l'indice d'une altérité incluse au sein de l'identité même de notre auteur, rendue indéchiffrable pour notre siècle :

³³ Selon Dedieu l'Église espagnole et sa doctrine viennent à affirmer entre les XVI^e et XVII^e siècle un monopole culturel sans égal en Europe : « Alors que dans d'autres pays on assiste à l'émergence d'une culture laïque indépendante, l'Espagne connaît au contraire une cléricatisation de la culture. » (Dedieu, 2005, p. 188)

³⁴ C'est cela le Baroque, allègue Gilles Deleuze « avant que le monde ne perde ses principes : le splendide moment où l'on maintient Quelque chose plutôt que rien, et où l'on répond à la misère du monde par un excès de principes, une hybris des principes, une hybris propre aux principes. » (Deleuze, 1988, p. 92)

[...] les grandes créations de la Contre-Réforme baroque élaborent une critique du processus de rationalisation qui surgit précisément à cette époque, critique qui révèle l'autre face de la médaille, c'est-à-dire le Calderón vilipendé par les athées, les laïques et la gauche de tout acabit, inséparable pourtant de la figure du dramaturge sceptique³⁵. (Regalado, 1995, p. 83)

La propension répandue à considérer le drame religieux espagnol comme la manifestation la plus belle et plus achevée — tant poétiquement que politiquement — de la propagande catholique tient sûrement davantage à une lecture filtrée par la légende inquisitoriale qu'à une véritable saisie de l'objet. Mise en cause par la dévalorisation des structures de savoir propres à l'Occident pré-moderne, les formes explicitement religieuses de l'art dramatique caldéronien connaissent depuis longtemps les contre-coups de la désaffectation d'une pensée théologique. Car nous ne savons plus quels enjeux sont négociés par elle. Le sens du religieux est collectif : depuis que nos langages on cessé de le produire, ce sens ne se reconnaît plus dans l'immédiateté des paroles proférées et partagées. Il faut s'adonner à quelque archéologie du discours pour retrouver au creux des couches de soutènement, les dispositifs de sens déposés là en d'autres temps par l'esprit humain (chrétien celui-ci) exaspéré par le Mystère de son propre Salut. Pour le critique moderne, les contenus denses de vérité spirituelle issus du christianisme, et dans la foulée, le dialogue éternel de l'homme avec Dieu, s'est vu prendre part à un folklore inopérant. Le pouvoir du langage judéo-chrétien, pour revenir aux idées de Pavel dont j'ai traité plus tôt, passe, entre les XVII^e et XVIII^e siècles, d'un régime mythique à un régime fictionnel et, ce faisant, les images et les allégories qui renvoient aux sphères religieuses de la culture s'étiolent. Il est dès lors très explicable que nous soyons incapables d'appréhender le discours de l'*auto* forgé

³⁵ « [...] las grandes creaciones de la Contrarreforma barroca despliegan una crítica del proceso de racionalización que surge precisamente en esa época, es decir, el otro lado de la moneda, el Calderón vituperado por ateos, laicos e izquierdistas de toda laya, inseparable del dramaturgo escéptico. »

à même la foi et la théologie, tandis que celui du théâtre profane nous paraît limpide et profond.

Conversion du poète

À l'heure où Calderón de la Barca fait jouer ses premières tragédies profanes dans les *corrales* du pays, son scepticisme fait écho à l'air du temps européen tourné vers la modernité. Pour l'Espagne hyper-cléricalisée d'alors, le sens de cette révolution de la pensée prend une dimension autrement effrayante : non seulement une foi et une spiritualité sont menacées, un système de valeurs et d'explication du réel aussi, mais surtout la structure même du pouvoir des Rois Catholiques. En bouleversant l'ordre céleste, le règne de la raison allait renverser dans son sillage l'ordre temporel, la fragile cohérence d'un État déclinant, soigneusement bâti sur ce qui devait pourtant être la plus solide des valeurs : le christianisme. Vers 1650, la conversion de Calderón ressemble à une opération de sauvetage. Nous savons bien peu de choses sur la vie du poète, pas assez en fait pour tracer des liens forts entre sa biographie et son œuvre. (Et ses écrits formellement théoriques ou réflexifs sont rares eux aussi.) En toute franchise, ce mémoire, à la suite de la plus grande part de la recherche sur l'auteur, s'accommodera bien de cette zone d'ombre : je souhaite, plutôt que de reconstituer le portrait d'un artiste, interroger surtout la figure plus ou moins impressionniste d'un maillon revêché du canon théâtral qui s'est construit au fil d'une tradition de lecture. En ce sens il convient de souligner en guise d'appât pour ce qui vient, que cette tradition est formellement trouble puisqu'elle a presque toujours trouvé bon ton de traiter le texte dramatique comme une forme de poésie littéraire plutôt que comme la partition d'une pièce à interpréter. (Ce qui n'aide pas à aborder la complexité de l'*auto sacramental*.) De là, ce n'est pas en sa qualité de sujet particulièrement loyal à son roi et aux institutions de son époque que le dramaturge Calderón de la Barca produit son

œuvre la plus controversée; ou plutôt ce n'est pas en fonction de ses décisions personnelles et de leurs motifs que nous pouvons la lire, mais bien en arrimant notre réflexion à son statut avéré de poète de cour, de la cour bien singulière du Roi Catholique. Par conséquent, il est juste d'envisager, comme le fait Antonio Regalado, l'idée selon laquelle la conversion qui domine la dernière phase de l'œuvre du dernier grand auteur classique espagnol répond aux exigences doctrinales des configurations métaphysiques de sa culture :

L'absence de toute doctrine du salut et de principe premier capable de soutenir la bonté de l'être caractérise la tragédie profane [de Calderón], ceci à la différence du théâtre sacré *dont la trame ontologique est pourtant identique*. Depuis ce vide, se déchaîne l'ambition démoniaque, la volonté de la volonté ou volonté de pouvoir. Il suffit de comparer deux tragédies, l'une profane et l'autre chrétienne (*La hija del aire* et *El mágico prodigioso*), pour prendre compte de la manière dont le dramaturge *donne libre cours à la puissance démoniaque, en la confrontant tantôt à l'absence, tantôt à la présence d'une limite divine*³⁶. (*Idem*, p. 82. Je souligne.)

Le Calderón de Regalado ne s'aveugle pas ni ne se borne à une solution fournie d'avance par la théologie. Bien que son théâtre présente différentes phases bien distinctes de développement plus ou moins versées dans la dévotion — depuis sa production juvénile encline au scepticisme, jusqu'à celle de sa maturité qui rejoint les rangs de l'ordre établi —, germe en son sein le doute radical, le même d'où son contemporain Descartes allait distiller son credo. Sous les textes, sous les idées qu'ils expriment, se déploie une autre pensée formant une espèce de rhizome capable de générer la totalité de l'œuvre : la possible inexistence de Dieu. Dans un premier temps, cette pensée fait éclore les images les plus terribles de la désertion du monde

³⁶ « *De las tragedias profanas, cuyo entramado ontológico es idéntico al del teatro sagrado, esta ausente la sotería cristiana y todo primer principio que sustente la bondad del ser, vacío en el que irrumpe desenfrenada la ambición demoníaca, la voluntad de la voluntad o voluntad de poder. Basta comparar dos tragedias, una profana y otra cristiana (La hija del aire y El mágico prodigioso), para hacerse cargo de cómo el dramaturgo da vía libre a lo demoníaco enfrentándolo con la ausencia o la presencia de un límite o de un dios.* »

par le Principe des principes, tandis que dans un deuxième temps, elle donne les pages d'une théodicée baroque entreprise comme le sauvetage *in extremis* — qui se transformera pour nous en extrême onction — du divin.

C'est donc en explorant la part nihiliste de l'être, en évacuant la doctrine de la salvation et le principe de raison suffisante que Calderón construit sa tragédie profane. Le protagoniste, abandonné dans le monde des perceptions, est en proie à une irrésoluble confusion métaphysique : l'existence n'est plus alors qu'une valeur incertaine, sujette à l'inconstance des sens, et dès lors, le sujet ne sait pas faire le partage entre le rêve de la réalité. Sigismond, en cartésien pessimiste, se débat sans relâche sur les décombres du sens, et conclut *La vie est un songe* sur ces dernières ambiguïtés :

Qu'admirez-vous? Qu'est-ce qui vous effraie
 si je fus conduit par un rêve,
 si je crains, si j'appréhende,
 le moment où je dois me réveiller et me retrouver
 à nouveau emprisonné? Et quand bien même
 cela ne saurait advenir,
 il me suffit de le rêver,
 puisqu'ainsi même j'ai compris
 que la fortune des humains
 fuit tout entière comme le rêve,
 et comme je veux aujourd'hui en profiter
 aussi longtemps qu'elle durera,
 je demande aux nobles cœur
 si propices à l'indulgence,

qu'ils nous pardonnent nos fautes³⁷. (Calderón, 1967, t. 1, p. 398)

La fin de la pièce entremêle l'habituelle adresse de la troupe à la clémence de spectateurs et le repentir du personnage conscient à la fois des heurts qu'il a causés et de la condition tragique de l'homme — dépossédé de la foi. Prisonnier de l'immanence, ne trouvant plus d'issue de transcendance ni même d'espoir de salut, le sujet tragique de Calderón contemple le néant. On imagine bien le traumatisme métaphysique.

Sur fond de culture profondément croyante, Sigismond l'athée formule devant les hommes, devenus les seuls juges de leurs propres égarements, la nécessité d'un pardon fondamental, antérieur aux actes. Car l'être est dorénavant en proie à la plus intime division. C'est cette conviction qui détermine toute la divergence entre Descartes et Calderón : il n'y a pas, dans le sujet, si rationnel soit-il, d'unité. En un mot, le *cogito* pour Calderón ne débouche pas sur la découverte d'une nouvelle vérité première, mais bien sur l'effondrement de toutes les valeurs.

Si on peut résumer la critique du rationalisme amorcée par Calderón dans sa tragédie profane — et qui se consolide par la suite au fil de sa théodicée —, il s'agirait de dire qu'il réproouve l'espoir selon lequel l'unité d'être qui organise la pensée reli-

³⁷ « *Qué os admira? Qué os espanta
si fué mi maestro un sueño,
y estoy temiendo, en mis ansias,
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño,
y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare,
pidiendo de nuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles/
es tan propio el perdonarlas.* »

gieuse selon un principe idéaliste divin puisse faire retour dans un régime purement humain de la raison. Sans promesse de salut et sans bonté première promise par la raison suffisante, le sujet « libéré » du Logos se disperse au gré d'une volonté de puissance qui l'emporte.

Il importe par ailleurs de remarquer que dans ce cas où aucune révélation transcendante ne colore le ciel de l'homme, l'homme vis-à-vis de lui-même, prisonnier sauvage du monde sauvage, doit moduler ses anciens acquis moraux sur une axiologie instable et inédite. Le déchaînement de la volonté de puissance de Sigismond débouche ainsi sur l'esquisse d'un nouvel impératif moral. Ce qui est particulièrement intéressant d'un point de vue historique. Déjà au XVII^e siècle, en Espagne archaïque, un discours étrangement kantien commence à se faire entendre comme une réponse à l'inexistence bien envisageable de Dieu... Nul ne s'étonnera plus que notre modernité ait aménagé un nid hospitalier pour cette espèce profane du baroque capable d'anticiper les apories du rationalisme naissant.

Au cœur de l'Inaltérable

Si profondément que la perspicacité de Calderón ait su percer à jour les limites de son époque, il faudra néanmoins prendre en compte une contrainte essentielle qui limite l'amplitude de cette anticipation de la modernité. Sigismond ne sera jamais qu'un *abandonné* de Dieu. L'ancrage culturel est ancien, Dieu est pérenne : même si on en imagine l'inexistence, il persiste dans son absence et devient une valeur négative³⁸; l'absence de Dieu devient dans ce cas l'affirmative métaphysique et le drame

³⁸ J'entends par là que l'athéisme scientifique devra attendre plusieurs centaines d'années avant d'accoucher d'un authentique système d'explication du cosmos basé sur les préceptes épistémologiques de la modernité. À propos de la cosmologie baroque à l'ère de la théorie de la relativité, voir les chapitres que Severo Sarduy consacre aux deux conceptions dans son essai *Barroco*. (Sarduy, 1975, pp. 57-109.)

humain doit composer avec une nouvelle, terrible et incessante disparition. *Éternelle* disparition, car le non-dieu résiste à sa chute, bien à l'abris dans ce domaine qui est son exclusivité, l'éternité. L'Espagne totalitaire de l'Inquisition ne laissa pas la science et le regard de l'homme pénétrer l'Invisible, et dans le miroir de ses infinies réfractions, le visage du baroque trouva toujours — ou chercha toujours à trouver, ce qui pourrait revenir au même — l'image de Dieu. Au Siècle d'or par conséquent, le cosmos — comme l'État — repose encore sur une configuration coulée dans la perfection et l'éternité divines, sur un discours théologique étoffé, réactualisé au XVI^e et XVII^e siècle à travers le ressaisissement doctrinal reçu du Concile de Trente. Ce que nous avons déjà assumé quand nous affirmions que le baroque s'inscrivait historiquement en porte-à-faux avec la montée de l'esprit moderne se concrétise en Espagne à l'heure où la France et l'Italie connaissent respectivement les révolutions cartésienne et galiléenne. Si les idées novatrices de son temps ne sont pas complètement étrangères au savoir baroque, celui-ci ne les contemple qu'en oblique, en les infléchissant dans une torsion du sens qui préserve l'Unité (d'une dilution bien en marche). Leibniz, illustre baroque, insiste : il n'existe qu'une manière de penser avec rigueur la cohérence du monde, en remontant jusqu'à sa Première Nécessité³⁹. Ce que la modernité ne peut plus accomplir étant donné le caractère contingent du sujet. Tandis que la modernité cartésienne ouvre tout un pan de relativisme métaphysique, la pensée baroque replonge au cœur de l'Inaltérable. Que Calderón, par conséquent, soit capable d'imaginer la non existence de Dieu ne l'empêche pas de revenir — et d'une manière résolue à la fin de sa vie — aux postulats métaphysico-théologiques qui supportent l'ensemble des structures culturelles fortes de son époque.

³⁹ Le principe de raison suffisante veut qu'aucun « fait ne saurait se trouver vrai ou existant, aucune énonciation véritable, sans qu'il ait une raison suffisante, pourquoi il en soit ainsi et non autrement, quoique ces raisons le plus souvent ne puissent pas être connues. » (Leibniz, 2008, 32)

Mais encore une fois, à l'endroit du scepticisme, les créateurs et les penseurs seront sans merci! On enserre l'idée de Dieu pour l'examiner, puis on la manipule, on la triture, on assiste à l'anamorphose de la croyance, à une déviation du point de vue dans une ultime mobilisation pour la sauver. On l'exaspère tant et tant qu'elle vient à se matérialiser, produisant des avatars en dérives, en déformations, en décomposition, en réflexions infinies : se donne à voir l'Infini dans les séries mathématiques et logiques leibniziennes⁴⁰, dans la profondeur picturale des ombres, des étoffes proliférantes et des cadres superposés du Caravage et de Velazquez, dans la grande pompe stylistique de Góngora, dans le drame eucharistique de Calderón.

L'*auto sacramental* baroque consacre une forme de théâtre liturgique lié au mythe chrétien de la rédemption où le site du théâtre — le corps de l'acteur et la scène — se munit d'un pouvoir de monstration inédit du Mystère. Ce mythe — si on peut convenir ici que l'histoire chrétienne procède de la pensée religieuse, du domaine du mythe —, Calderón l'aborde à travers un genre dramatique qui, bien qu'au moment de sa création répond à des principes de composition fort stricts et théologiquement admissibles, représente *a posteriori* un objet métamorphique non assimilable par l'orthodoxie chrétienne de Rome et de Madrid. Ce qui conserve tout l'intérêt du genre, mais qui le place sur un terrain semé de paradoxes idéologiques et de querelles sacerdotales qu'il ne nous concerne pas de débrouiller ici. Je crois bon tout de même de faire entendre une voix emblématique du XVIII^e siècle, le directeur des théâtres de Madrid,

⁴⁰ L'incipit du *Discours de Métaphysique de Leibniz* : « La notion de Dieu la plus reçue et la plus significative que nous ayons, est assez bien exprimée en ces termes, que Dieu est un être absolument parfait, mais on n'en considère pas assez les suites; et pour y entrer plus avant, il y est à propos de remarquer qu'il y a dans la nature plusieurs perfections toutes différentes, que Dieu les possède toutes ensemble et que chacune lui appartient au plus souverain degré. » (Leibniz, 2008, p. 5) En ces termes, le philosophe exprime l'horizon de son projet intellectuel qui le mènera à développer un système complexe aux multiples ramifications qui, dans un double mouvement se déploie et converge infiniment en quelque point d'unification déterminé, s'en faut, par la perfection (la totalité et l'unité) de Dieu. Voir aussi Deleuze, 1988, p. 78

José Clavijo y Fajardo qui fait valoir la nécessité de faire du théâtre et du culte deux domaines réciproquement impénétrables :

[Que les éléments de doctrine chrétienne] soient abordés au théâtre à des fins d'instruction, cela est ridicule car il en résulterait une plus grande ignorance; si en revanche c'était notre divertissement qui importait, cela tomberait dans l'audace la plus irrévérencieuse, téméraire et scandaleuse. En vérité, il semble incroyable qu'une nation si chrétienne puisse assister sans horreur à la profanation des mystères de sa religion⁴¹ [...] (Cité dans Parker⁴², 1943, p. 21, *Je traduis*.)

L'Espagne de Charles III qui voit l'*auto* frappé d'interdiction sur les scènes du pays passe par une mutation culturelle qui fait adopter l'attitude toute néo-classique d'austérité devant le culte — mais aussi, ne l'oublions pas, devant les manifestations plus « laïques » de la culture : le baroque, ici, s'achève. En Europe, il s'achève peut-être en 1765 avec l'effondrement définitif du théâtre religieux espagnol. Que les institutions naissantes du XVIII^e siècle le condamnent par souci de droiture doctrinale met en lumière le point de rupture après lequel il deviendra difficile de décoder l'art religieux de Calderón.

⁴¹ « [Si de los elementos de la doctrina cristiana] se tratan en el teatro para nuestra instruccion, es ridiculiz y suponen mucha ignorancia; si para nuestra diversion, es audacia irreverente, temeraria y escandalosa. A la verdad parece increible que una nacion tan cristiana pueda ver sin horror profanados los misterios de su religion [...] »

⁴² Dans ces pages fondatrices pour plus d'une demi-siècle d'études caldéroniennes, Parker cite Clavijo avec la volonté claire de rétribuer à l'*auto sacramental* la richesse symbolique que les classicistes — dans leur compréhension du théâtre comme pure illusion capable tout au mieux de divertir —, avaient détournée en en faisant un vulgaire dispositif de prestidigitation. Il ne sera pas question de rétribution ici, étant déjà entendu que nous envisageons les *autos* à l'intérieur d'une totalité culturelle très précise, conditionnée par un isolement géographique et intellectuel par rapport au reste de l'Europe propre à l'Espagne des Rois Catholiques. Aussi il ne faut guère trouver en ce rejet de l'*auto sacramental* par la tradition catholique, littéraire et théâtrale matière à ressentiment. 'Lorsqu'une forme aussi paradoxalement libre et propagandiste que l'*auto* se trouve soudainement déracinée du contexte étrange dont elle est le fruit, sa chute devient difficilement rémédiable. On ne devra trouver là autre chose que le symptôme normal du face à face Franco-Espagnol qui mena à la faillite une culture baroque radicalement non assimilable par le pouvoir. État de fait qui pourrait peut-être expliquer le mépris à l'égard du baroque dans la tradition intellectuelle et artistique française.

CHAPITRE II

THÉÂTRE DU MONDE

On se permettra pour la suite de ce mémoire de moduler en mode mineur l'approche historique pour resserrer notre réflexion sur le texte sacramental de Calderón, et autour de sa figure centrale, le *theatrum mundi*. En faisant l'inventaire de ce qu'il nous reste de ce théâtre, nous nous retrouvons avec un matériau fragmenté, un ensemble d'artéfacts disponibles qui permettent de reconstituer son fonctionnement et son sens : archives publiques, compilations de notes de mise en scène, descriptions des spectacles par des observateurs, tous les documents qui permettent en somme de visualiser le phénomène tel qu'il se produisait. Les textes dramatiques forment quant à eux la substance de ces vestiges de théâtre, l'objet esthétique durable — à la différence du spectacle éphémère — à quoi notre réflexion actuelle se rattache nécessairement. Il faudra à cet égard approcher les traditions philosophiques qui modèlent le texte par le truchement du *theatrum mundi* afin d'appréhender l'*auto* caldéronien depuis l'intérieur de son fonctionnement dramatique.

« Bien loin de créer une forme de nouveauté, *Le grand théâtre du monde* se présente comme l'aboutissement d'une série de traditions thématiques et de contraintes formelles. On peut le lire comme un texte synthétique, comme une petite encyclopédie pour découvrir, ou comprendre, le fonctionnement profond de la création littéraire du Siècle d'or espagnol. » (Calderón, 2003, p. 36) Dans sa présentation du *Grand*

théâtre du monde, François Bonfils place l'*auto sacramental* le plus connu de Calderón au centre de l'esthétique théâtrale et du système de pensée de son époque; il en fait un point de résolution. D'un point de vue thématique, il est clair que, de par le contexte contre-réformiste que nous connaissons, avec ce sujet exploité plus qu'à son tour dans l'histoire des Lettres, le *Grand théâtre* ne pourrait pas exploiter le motif du *theatrum mundi* sans revenir à son acception la plus traditionnelle.

Qu'il s'agisse bien ici de l'aboutissement de « traditions thématiques » et de « contraintes formelles » ne fera pour nous aucun doute. L'*auto sacramental*, en tant que production culturelle hyper-codifiée, est un tissu serré de contraintes exigeantes sur le plan idéologique, scénique (matériel) et discursif. La réussite dramatique de Calderón aura été de faire s'interpénétrer une thématique aussi dense que le *theatrum mundi* et un appareil théâtral aussi restrictif que l'*auto sacramental* : « la création [dans l'*auto*] ne surgit jamais de la pure invention, mais du croisement d'une série de codification thématique, celles, spécifiquement catholiques, de l'*auto sacramental* d'une part, et celle, plus philosophique du *theatrum mundi* d'autre part » (Calderón, 2003, p. 36). Principalement, ces restrictions passent par la fonction didactique du genre. De manière générale, l'*auto sacramental* qui voit le jour en Espagne au XVI^e siècle se définit comme la représentation théâtrale du dogme de la transsubstantiation. Son instauration répond à la nécessité de la Contre-Réforme catholique de faire de la Fête-Dieu — qui célèbre la gloire du Saint-Sacrement — une fête religieuse de premier plan apte à l'édification de la population. On se rappellera que l'une des principales charges du protestantisme contre l'Église consiste à nier la transsubstantiation, pour faire de l'Hostie non plus une authentique — et miraculeuse — nourriture spirituelle, mais bien plutôt un signe; non plus le dieu venant s'incarner dans l'aliment communal, mais une commémoration du miracle du dieu fait chair. Évidemment, le caractère eucharistique du symbole sacramentel se perpétue dans le théâtre catholique de Cal-

derón. Didactique et liturgique, le corps du Christ y est révéral comme une réelle Présence dans la représentation artistique. Ce qui fonde l'originalité de l'*auto* comme genre théâtral et par conséquent ce qui fait dire à Parker que nous avons affaire à un genre « semi-liturgique » (Parker, 1943, p. 63), et à Bonfils qu'il s'agit plutôt d'une « paraliturgie » (Calderón, 2003, p. 20-1). Ces observations nous indiquent que l'*auto sacramental* se place en continuité avec des habitudes de culte, qu'il en respecte les codes et les croyances et qu'il les exacerbe pour créer un modèle esthétique strictement lié au sacré et au mythe catholique.

Cela étant dit, bien que la dimension eucharistique et édifiante y soit conservée, l'œuvre de Calderón va opérer une double transformation sur le genre sacramental : en se perfectionnant, il devient de plus en plus efficace sur le plan liturgique, mais ce faisant, il amplifie son pouvoir dramatique et par conséquent devient de moins en moins univoque. Si le sujet eucharistique s'affirme chez Calderón avec autant de vigueur que chez ses prédécesseurs, la prolixité du poète est singulière et produit sans relâche des images inventives au service de la gloire de Dieu, faisant du jour du Corpus Christi un événement annuel de délectation esthétique propre à ravir les foules. L'*auto* prédispose ainsi le peuple et les fidèles à accueillir le Saint-Sacrement qui, triomphant, défile dans les rues de Madrid. À une certaine époque, celle-là même où *Le Grand théâtre* est créé, l'hostie apparaît sur la scène des *autos* en tant que présence authentique de Dieu. Le caractère liturgique de l'*auto* est alors au plus fort. Cependant, la grande imagination de Calderón et son talent à faire l'économie de multitudes de scénarios et de matériaux littéraires, philosophiques (et théologiques) et artistiques (peinture, musique, architecture) de toute espèce appuie l'effet disséminant de l'œuvre d'art sur un sens unique dicté par l'idéologie contre-réformiste de l'Espagne; et le drame sacramental accède à une quasi-autonomie de signification par l'accumulation des couches de sens et des motifs de redoublement propre à l'esthétique baroque.

C'est ce qui se produit déjà dans *Le grand théâtre*, un des premiers *autos* caldéroniens — réputé pourtant comme l'un des moins complexes. Nous allons voir comment cela s'opère dans le texte.

Représenter la vie

L'intrigue du *Grand théâtre* se décrit en deux mots : l'Auteur (*el Autor*) crée la *comedia* de la vie : « *Obrar bien que Dios es Dios* » sur la scène du Monde. Les humains sont ses acteurs, sa Loi, leur souffleur. N'oublions pas que tout ce théâtre sacramentel de Calderón, si liturgique soit-il, ne se déprend jamais de sa dimension ludique. Structuré par le jeu de l'allégorie, le drame se redouble constamment sur tous ses aspects de composition : tous les personnages, tous les lieux, toutes les actions présentent deux visages. Si ce n'est davantage. C'est que le procédé de dédoublement donne lieu à une infinité de renversements possibles. Le masque baroque recouvre toujours un autre masque baroque. C'est d'ailleurs la base de la révélation nihiliste qu'exprime le prince Sigismond dans *La vie est un songe* : ce visage que le regard perce recèle un autre visage qui n'est pas moins friable que le premier. Mais ces visages en superposition demeurent pourtant les reflets dédoublés à l'infini des premiers termes de la série. En cela le baroque établit une certaine stabilité ontologique vis-à-vis du monde matériel : le monde des apparences est soutenu par un principe d'identité dans la démultiplication : la démultiplication du même sous toutes ses perspectives, dans ses moindres replis. Bien qu'il nous faudra revenir ultérieurement sur ces notions, notons pour l'heure que cette série baroque s'instaure dans le *Grand théâtre* à partir de l'analogie entre la création divine et la création humaine. L'Auteur de la pièce tient lieu de créateur suprême et parle en tant que Logos premier et providentiel.

Un soupir de ma voix,
un signe de ma main t'informent,
et à ton obscure matière ils donnent forme. (GTM, 32-4);

Auteur généreux de mon être,
 dont le pouvoir, dont la voix
 soumettent toutes choses. (GTM, 67-9)

Le Monde, la création de Dieu, devient ainsi le théâtre (« je serai, moi, le grand théâtre du monde » (GTM, 70)); les humains sont les acteurs; tandis que la Loi de grâce trouvera son analogue dans le rôle du souffleur qui indique aux acteurs la voie à suivre pour exécuter la mystérieuse volonté de l'Auteur. Son œuvre s'intitule de fait « *Obrar bien que Dios es Dios* » (Agir bien car Dieu est Dieu) et rappelle au public catholique le devoir moral qu'il doit accomplir pour connaître le Salut en Dieu. Elles sont sept figures humaines à participer à cette Création. Le Riche, le Pauvre, le Roi, le Paysan, la Beauté, la Sagesse (ou la Religion) et l'Enfant mort-né. Seul ce dernier ne présente pas d'opposé relatif : étant donné qu'il se saisit lui-même comme la négation de la vie, c'est une image d'anéantissement péremptoire de l'existence humaine en contradiction avec tous les autres personnages.

Sans être né il me faut mourir.
 Je ne resterai pas plus longtemps sur toi [le Monde]
 que le temps qu'il faut pour passer
 d'une prison à une autre prison plus sombre [...] (GTM, 543-6)

Les autres personnages par ailleurs, figures de la condition humaine dans la société d'ordres de l'Espagne catholique⁴³, sont structurés en couples oppositionnels qui se développent selon un modèle chrétien de morale ascétique. Ainsi la pauvreté de-

⁴³ Les hommes occupant la presque majorité des rôles sociaux (clergé, armée, agriculture, commerce) dans une Espagne dont la stricte stratification n'empêche pas une rare mobilité sociale pour l'époque (Dedieu, 2005, p. 55), les femmes sont, pour leur part, limitées à deux occupations : le mariage ou la vie monastique qui, elle seule, leur propose une forme individuelle d'accomplissement. Et ce champ restreint de possibilités met en place pour elles une voie toute particulière dans la recherche mystique, dans la sainteté proposée par l'idéologie catholique au Siècle d'or. Il est naturel dès lors que la femme devienne la principale figure de piété du *Grand théâtre du monde*. Si les rôles masculins renvoient plutôt à des conditions de classes en oppositions (Pauvre, Riche, Paysan, Noble-Roi), le couple des rôles féminins (Beauté/Sagesse) calque la structure figée de la condition féminine qui se joue littéralement entre vice et vertu, entre beauté charnelle et beauté de l'âme (même si dans les faits tout comme dans le *theatrum mundi*, l'apparence de vertu cache souvent la luxure la plus extatique).

vient-elle au fil de la pièce le versant positif de la richesse, et la religion, celui de la beauté (qui révèle rapidement sa substance lascive coupable). Il en irait de même pour le travailleur et le roi (le pouvoir), la situation socio-politique d'Espagne n'eût-elle fait de la monarchie une instance quasi-sainte, donc infailliblement sauvée par son lien intime avec la religion (ce lien est explicite dans l'*auto*⁴⁴).

L'action ne déroge pas non plus de cette structure redoublée de l'allégorie. Deux pièces s'enchâssent l'une dans l'autre. Celle d'abord que le public est venu voir et qui met en scène la création d'une pièce de théâtre par la troupe de l'Auteur, et ensuite celle créée par le personnage Auteur qui s'insère au milieu de l'*auto sacramental*, courte pièce, mince en péripéties, qui comme le passage de l'humain sur la terre aura tôt fait d'être conclue, car dans le *theatrum mundi*, la vie est liée à l'imminence de la mort.

Hommes qui entrez sur la terre
par un berceau de glace
et qui en sortez par un sépulcre,
prenez garde à votre façon de jouer,
car l'Auteur vous regarde du haut des cieux. (GTM, 633-637)

Sans relâche, l'Auteur rappelle à l'Homme qu'il est sa créature périssable, que s'il est chair vivante c'est pour bientôt retourner au tombeau. Il est poussière et il doit vivre avec cet état de conscience. Mais aussi il doit agir en fonction de ce savoir et selon les préceptes de Dieu. Or Dieu voit tout, sait tout, depuis son promontoire céleste, il juge les humains, interprètes sur le théâtre du monde. En vérité, *Le grand théâtre du monde*, drame qui se divise naturellement en trois blocs égaux retraçant l'histoire bi-

⁴⁴ L'Auteur annonce lors de la sentence : « Je lui remets sa peine/ puisque la religion le cautionne [...] » (GTM, 1498-90)

blique (la Genèse⁴⁵, l'ère Chrétienne⁴⁶, puis la fin des temps et le Jugement dernier⁴⁷) se donne comme la longue introduction et la longue fermeture d'un noyau dramatique un peu risible et tout à fait éphémère qu'est l'existence terrestre. Inséré au centre d'un texte qui en contient environ mille six cent, « *Obrar bien que Dios es Dios* » développe sur un peu moins de trois cents vers l'entière existence humaine, et en autant de lignes, la mort. La fin de la vie y prend une importance majeure tandis que le vécu proprement dit s'atrophie substantiellement.

⁴⁵ En filant la métaphore du *theatrum mundi*, Calderón fait de la création du monde dans la Genèse la réalisation d'un ouvrage scénographique :

« LE MONDE. [...] D'abord [...] je garderai sous un voile noir tout le plateau et bien caché : qu'il soit un chaos où les matériaux se confondent. Cette brume se dissipera quand les sombres vapeurs se seront enfuies pour éclairer le théâtre [...] » (GTM, 79-89)

« Au premier acte [...] un jardin apparaîtra formant de magnifiques dessins, avec d'ingénieuses perspectives [...] Les arbres seront couverts de fruits savoureux, tant que l'aspic de l'envie n'aura pas encore mis son venin dans l'un d'entre eux. » (GTM, 104-116)

⁴⁶ La pièce enchâssée représente la vie terrestre des Hommes en attente du retour de Dieu, la Parousie qu'annoncent les Chrétiens :

« L'AUTEUR. Puisque c'est pour mon exaltation que j'ai dessiné cette fête, assis sur ce trône où le jour est éternel, je vais regarder jouer ma troupe. Hommes qui entrez sur terre par un berceau de glace et qui en sortez par un sépulcre, prenez garde à votre façon de jouer, car l'Auteur vous regarde du haut des cieux. » (GTM, 628-37)

⁴⁷ Le vers 1251 marque l'aboutissement du théâtre de la vie et laisse place au Jugement de l'Auteur jusqu'à la fin :

« L'AUTEUR. J'ai promis châtiment et récompense à qui aura fait la meilleur représentation ou la pire : on saura aujourd'hui quel châtiment et quelle récompense je donne. » (GTM, 1251-4)

Theatrum mundi : une idée tenace

Au point où nous en sommes, il devient indispensable de revoir dans ses grandes lignes le topos du *theatrum mundi* qui structure notre pièce. *Le grand théâtre* développe la métaphore autant dans une dimension thématique que formelle. D'une part, en dramatisant la figure en paroles et en gestes, Calderón met de l'avant le sens contenu dans la tradition littéraire, matérialisant ainsi une notion commune de la philosophie et de la littérature occidentales. Cette actualisation, d'autre part, produit une rencontre formelle entre le théâtre et la métaphore du théâtre, celle-ci n'ayant jamais été dirigée vers une pratique théâtrale, mais bien plutôt employée dans un sens rhétorique pour signifier — voire exacerber — une conception singulière du monde et de la vie appartenant à une culture d'abord païenne, puis reprise par le christianisme pour trouver son point d'aboutissement dans le discours contre-réformiste catholique.

Theatrum mundi : thème chrétien chez Calderón

Héraclite pensait le monde comme la réalisation du grand schème du Logos premier. C'est à lui que l'on doit la forme initiale de ce qui deviendra le motif archi-connu du *theatrum mundi*. Déjà, il se dote d'une structure duelle de réalité. La vie se comprend comme l'exécution d'un plan ou d'une configuration issue d'un esprit suprême⁴⁸. Le *theatrum mundi* prend sa source dans la plus ancienne cosmologie, sa portée est d'abord métaphysique, non pas morale. Ce n'est que plus tard, à travers la morale platonicienne, que le discours sur la facticité des apparences et de l'art ins-

⁴⁸ « [Heraclitus'] formulation of logos sets up such close connection between man and the cosmos that the metaphor of the world-stage became one of the most popular ways of describing his working. [...] Logos which rules over man and the world, twin kosmoi, is a kind of Necessity. [...] Logos as Necessity implies that man is an actor; he must play the part assigned to him on the stage of life » (Christian, 1987, p. 3)

taure un jugement d'authenticité métaphysique⁴⁹. L'idée — l'invisible — devenant ontologiquement supérieure à la matière — le visible —, le théâtre devient l'analogue de la notion d'illusion. À partir de ces procès de vérité, des jugements de valeurs se mettent en place pour faire de la figure du spectacle l'image d'une réalité sensible instable, possiblement fallacieuse et méprisable⁵⁰. Deux postures distinctes émergeront de cet ancrage philosophique et se développeront au fil de l'antiquité. En Calderón, on retrace aisément ces deux modèles intercalés l'un dans l'autre : celui qui trouve son aboutissement dans le néo-platonisme de Plotin et qui partage des intonations de gravité du stoïque Épictète, et celui qui, du cynisme à la patristique, méprise le monde comme la (diabolique) supercherie des apparences. Syncrétisme tripartite si on y pense bien, qui se nourrit du code doctrinal stoïcien (*Agir bien car Dieu est Dieu*, en ce sens fonctionne comme l'exigence la plus intime de l'Auteur à l'endroit des interprètes), de la division platoniste du domaine impermanent des apparences d'avec le domaine des idées et du négativisme le plus essentiel de la théologie chrétienne qui va des Pères de l'Église aux idéologies de l'Espagne catholique.

Reprenons donc à partir du début de notre ère. Au troisième siècle, une version de la métaphore aux accents platoniciens se manifeste chez Plotin. Lynda Christian ré-

⁴⁹ La République qu'imagine Socrate exclura les artistes imitateurs : « Sa production d'œuvres médiocres au regard de la vérité fait ressembler [le poète] au peintre, et il s'apparente à lui aussi par les rapports qu'il entretient avec cette autre partie de l'âme qui relève du même genre inférieur, tandis qu'il n'en a pas avec la partie la meilleure. [...] De la même façon [que pour les peintres], nous dirons que le poète imitateur instaure dans l'âme individuelle de chacun une constitution politique mauvaise : il flatte la partie de l'âme qui est privée de réflexion, celle qui ne sait pas distinguer le plus grand du plus petit et qui juge que les mêmes choses sont tantôt grandes, tantôt petites, il fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai. » (République, 2002, p. 498)

⁵⁰ L'histoire de cette gestation est présentée par Lynda Christian avec les nuances morales qui s'imposent entre l'optimisme platonicien allant des anciens aux humanistes des XV^e et XVI^e siècle, le pessimisme ontologique issu du cynisme, et plus radicalement le mépris du monde soutenu par les Pères de l'Église et ayant inauguré une conception qui devient dominante surtout à partir du Moyen-Âge jusqu'à la Contre-Réforme; le lecteur qui souhaite examiner de plus près la genèse et le développement de la métaphore jusqu'à l'âge classique voudra consulter l'ouvrage de Christian, *Theatrum Mundi : A History of an Idea* (1987).

sume en ces termes le caractère néo-platonicien du *theatrum mundi* et en dégage les éléments humanistes :

Life is merely the shadow of true existence and being. Man engaged in living is only acting a part; his true vocation is mystical union with the divine. The world for Plotinus is a stage as life for Plato is lived in a cave. Both used these images not to denigrate man, but to emphasize that a greater and better sphere of reality is available to him. (Christian, 1987, p. 55)

On comprend, en plus de constater la permanence du motif de l'inconsistance du sensible («shadow of true existence») devant l'ordre supérieur de réalité, que la résolution de l'existence se produit dans l'unification métaphysique, et que cette unification intervient sur un plan spirituel. La vie est un passage que l'homme emprunte pour atteindre sa véritable essence en la divinité transcendante. Cette version du *theatrum* qui sous-tend une révélation mystique n'est pas sans rappeler la conception du Salut comme retour à Dieu. On assiste de plus chez Plotin à l'apologie de l'Homme, un humain tout à fait capable d'atteindre le domaine supérieur de l'Être. D'ailleurs l'enseignement stoïcien indique une voie à qui veut accéder à cette fin. L'Homme « *must come to know and love logos* », résume Christian (1987, p. 20). Un fameux passage d'Épictète, traduit et publié par Quevedo dans *Epicteto y Focílides en español con consonantes (Epictète et Phocylide en espagnol en rimes consonnantes)* à l'époque même où Calderón rédigeait *Le grand théâtre du monde* — on ne doutera guère d'ailleurs que ce dernier, tant sa pièce en reprend littéralement les motifs, n'ait connu ce passage —, illustre ce qu'on devrait entendre par « connaître et aimer le *logos* » :

S'il voulut que tu fisses
la personne d'un pauvre ou d'un esclave,
d'un roi ou d'un infirme,
fais le rôle que Dieu t'as assigné;
puisque'en toi seul réside la responsabilité
de faire à la perfection le personnage,
en devoirs, en actions, en langage;

car la distribution des rôles,
la longueur de la représentation
ne concernent que l'auteur de la pièce⁵¹. (Cité par Frutos dans : Calderón,
2001, p. 26. *Je traduis.*)

Le réel provient de l'esprit divin, il appartient à l'humain de prendre acte du rôle qui lui est imparti et de le rendre avec l'exactitude doctrinale. C'est là la principale tâche de l'homme-acteur dans le théâtre du monde. Les raisons et les structures appartiennent à un autre ordre de réalité qu'il est extrêmement ardu — on se rappelle avec quelle rigueur insatiable Socrate scrute le discours à la recherche de la vérité — voire impossible de pénétrer pour l'esprit humain. Pour Épictète, le plan général de la vie peut être compris jusqu'à un certain point par l'interprète, car pour exécuter son rôle « à la perfection », il doit considérer non seulement les situations concrètes, mais aussi la nécessité entière de la vie (Christian, 1987, p. 21). L'homme philosophe doit donc tenir en haute estime ce plan, considérer ce monde supérieur comme la prémisse qui contient sa nature terrestre, et par son geste produire avec grâce la scène écrite pour lui. Chez les stoïciens, le fondement moral passe par le savoir et la mise au jour de la vérité structurant le monde derrière le décor. Chez Plotin, si l'affranchissement du monde des illusions participe moins de la proposition morale que de l'acte de l'esprit mystique, la vérité, à l'extérieur de la caverne-théâtre, devient accessible à la raison. L'homme, pour les néo-platoniciens jusqu'à Ficino et Pic de la Mirandole, est la

⁵¹ « *Si te mandó que hicieses
la persona de un pobre o de un esclavo,
de un rey o de un tullido,
haz el papel que Dios te ha repartido;
pues sólo está a tu cuenta
hacer con perfeccion el personaje,
en obras, en acción, en lenguaje;
que al repartir los dichos y papeles,
la representation o mucha o poca
sólo la autor de la comedia le toca* »

mesure de toute chose⁵², et le monde, son domaine. Optimisme certain que le fondamentalisme catholique de la Contre-Réforme fera éclater. Le prisme qui fournit une telle perspective sur le monde volera en morceaux sous la pression théologique de l'Église, et les Espagnols du Siècle d'or devront négocier avec le legs d'une conception funeste du *theatrum mundi*.

Par son avertissement — « prenez garde à votre façon de jouer » —, l'Auteur conclut une très longue ouverture et laisse place au jeu des humains dans le monde. En inaugurant ainsi l'entrée dans le *theatrum mundi*, il convoque, comme nous l'avons dit, la fonction stoïcienne de la métaphore. Mais le cœur dramatique qu'on anticipe depuis bientôt le tiers de la pièce a tôt fait de se résoudre par la mort vite survenue des personnages. C'est que la densité de l'action est pratiquement évacuée de la scène : d'une part, la mort ne les terrasse pas à proprement parler, elle est annoncée aux mortels, comme la fin d'une prestation⁵³. Et d'autre part, l'entrée en scène à tour de rôle des personnages, la profération d'une tirade au cours de laquelle ils décrivent leur propre caractère et les gestes qu'ils accomplissent (le Pauvre demandant la charité, la Beauté se délectant des plaisirs sensuels, le Roi évoquant son empire dont il est orgueilleux, le Riche se complaisant dans le pouvoir), ou ceux qu'ils auraient pu accomplir s'il en avaient eu seulement le temps, leur donne une *dimension hiératique* qui ne campe pas le théâtre du monde dans l'action, mais dans la description. Aspect important du *theatrum mundi* chez Calderón duquel nous nous rapprochons au fil de ces observations.

⁵² Pic fait de cette formule de Hermes Trismégiste (« L'homme est la somme de toute chose; l'homme est partout. ») un adage bien connu qu'il emploie dans l'ouverture de l'*Oratio* pour exprimer la nature divine de l'humain. Que l'Homme soit valorisé comme une création à l'image du divin est aussi partagé par Plotin. Selon Lynda Christian toujours, Plotin et ses héritiers voient dans le statut intermédiaire qu'occupe l'Homme, l'indice d'une « *nobility and grandeur unique in the created world* » (Christian, 1987, p. 59).

⁵³ Au Roi, une Voix céleste tient ce langage : « Roi de cet empire caduc,/ trêve, oui, trêve à ton ambition,/ car sur le théâtre du monde,/ voici ton rôle achevé. » (GTM, 976-79)

Entre ces répliques, les courtes interventions du Monde — figure complexe à laquelle nous dédions le prochain chapitre en entier —, et celle de la Loi de grâce, souffleur de la volonté divine, viennent ponctuer la rigueur descriptive de la scène. Ces dernières s'immiscent dans le dialogue et intiment un choix moral aux personnages. La question de l'agir est le principal moteur de dialogue de cette scène : lorsque la Beauté par exemple se demande quoi faire justement « pour profiter de sa beauté » (GTM, 734-736), la Loi répond par le leitmotiv qui parcourt toute la séquence : « Agir bien, car Dieu est Dieu. » (GTM, 736, 790, 808, 832, etc.) La problématique morale s'articule entre la triste prophétie de l'imminence de la mort et le désir mondain de jouissance. Mais la réponse est on ne peut plus claire puisqu'on sait que derrière toutes les apparences, derrière la fugacité de la vie, la vérité chrétienne du Dieu fait chair et donné en sacrifice se révèle au croyant. Dans cette version du *theatrum mundi*, les personnages sont des figures schématiques activées à des fins démonstratives qui vont commettre ou non la faute associée à leur type (le riche tombe dans l'avarice, tandis que la Beauté qui s'abandonne un temps à la vanité des apparences terminera repentante); qui savent ou non écouter la signification doctrinale du théâtre du monde. Le message est simple et unique : la parole du Christ se synthétise en la formule réitérée par la Loi — « aime ton prochain comme toi-même et agis bien, car Dieu est Dieu » (GTM, 666-7, 947-8) — et insiste sans relâche dans la vie des humains qui peuvent choisir de ne pas l'entendre — « Le souffleur s'entend d'ici, mais la Beauté ne l'a pas entendu » (GTM, 736-7) — ou d'en témoigner foi dans l'Eucharistie qui apparaît en toute gloire à la fin de l'*auto*.

Mais avant que ne survienne la rédemption de l'Homme dans la foi — comme le prévoit la forme sacramentelle — le théâtre du monde doit se réaliser sur la scène, hiératique et fugitif. Certains détails dramaturgiques de son exécution ne doivent pas

nous échapper. Nous imaginons fort aisément à ce propos la droiture imperturbable du comédien récitant :

(Entre le Riche)

LE RICHE. Puisque c'est avec prodigalité que le Ciel
m'a donné les biens et le pouvoir,
qu'on les dépense avec prodigalité
en objets de plaisirs.
Que rien de ce qui me semble bon
ne soit exclu de mon désir.
Que sur ma table paraisse tout
ce qui court ou tout ce qui vole avec rapidité.
Que ma couche soit la sphère
de Vénus, et qu'en somme,
la paresse et les plaisirs,
la gourmandise, l'envie et l'ambition
se fassent aujourd'hui possesseurs de tous mes sens. (GTM, 739-751)

Le *theatrum mundi* se donne ici comme un monument funèbre sur lequel les figures s'exposant, ont déjà cessé de se mouvoir. L'action semble irréalisable dans l'attente de la mort qui vient vite; plus encore : la description qui domine l'action vient presque réfuter la possibilité même du mouvement. Le Riche ne jouira jamais sur la scène, mais il se fera juger par l'Auteur pour avoir commis tous les péchés qu'il a souhaité commettre⁵⁴. Comme si la vie qui se représente sur la scène, en plus d'être de courte durée, ne se produisait pas vraiment. Comme si la vie n'était que désir vide de vivre : elle se produit dans le discours, dans la parole des personnages qui n'agissent pas, mais qui disent agir. L'humain n'agit pas parce qu'il est déjà mort avant même de vivre. Image tragique? Bien entendu, mais paradoxalement elle fonctionne plutôt sur un registre ironique : on croirait assister à une parodie de la vie. Les personnages sont tellement immobiles, la scène est tellement statique et expéditive que le lecteur ou le spectateur a tôt fait de croire que l'Auteur avait bel et bien préparé une

⁵⁴ « AUTEUR. [...] descends en un lieu où tu subiras éternellement le tourment pour ta nature ambitieuse, parmi les souffrances et les angoisses. » (GTM, 1529-1532)

comédie; ou bien pire, on se croirait dans cette « *comedia aparente que hace el humano sentido* » (GTM, 491) (« une comédie feinte jouée par le bon sens des humains »), une apparence de comédie. Non pas un simple théâtre : un simulacre de comédie, un simulacre de simulacre qui de dévoilement en dévoilement érode la solidité du monde.

Ce style de théâtre déclamatoire donne à la scène un pouvoir de distanciation devant les événements qui ne surviennent jamais que dans les mots. Il montre l'absurdité la plus nue de leur non avènement, absurdité d'autant plus claire qu'elle met en scène des personnages aveuglés par l'illusion d'agir : ils annoncent ce qu'ils font sur le théâtre du monde, mais n'accomplissent rien, puis meurent. Avant tout, on sent bien s'articuler la voix de la patristique, cette voix qui, pour reprendre la formule heureuse de Christian, « place la mort comme seule réalité ». À première vue, il pourrait sembler curieux de lier patristique et parodie. Pourtant, sarcasme et cynisme n'étant en rien étrangers à la rhétorique des Pères, ou plutôt à celle d'un des Pères, on aura tôt fait, à cet égard, de penser à Tertullien. Surtout lorsqu'il est question du spectacle du monde.

Theatrum mundi et patristique

« Tandis que le cadre des idées [de Calderón] est augustinien et franciscain, les détails sont invariablement nourris par une terminologie thomiste et technique⁵⁵. » (Parker cité dans : Frutos, 1952, p. 77. *Je traduis*.) Cette perception commune qui décèle dans la composition théologique des *autos* caldéroniens la prédominance d'Au-

⁵⁵ « *Mientras el marco de sus ideas es augustino y franciscano, los detalles estan invariablemente llenos de una terminología tomista y técnica.* »

gustin, de François d'Assises et de Thomas d'Aquin⁵⁶ peut parfois faire ombrage à certaines idées qui, sur un mode mineur mais signifiant, construisent le drame. Si l'Évêque d'Hippone met en place une version indéniablement chrétienne du *theatrum mundi*, son rapport au monde rappelle à plusieurs égards la pensée stoïcienne. Les méandres de la tentation formant le cœur de sa réflexion (Christian, 1987, p. 39), il est question du libre arbitre de l'homme devant la providence divine, de sa capacité à résister à cette tentation et à accomplir son rôle selon la doctrine de l'Église. Chez lui, toutefois, tout comme chez les premiers Pères, s'arrime au *theatrum mundi* un autre motif cosmologique, celui du *contemptus mundi*, le mépris du monde. Cette jonction opère alors le tournant chrétien de notre métaphore : le monde méprisable devient le site du passage dérisoire de l'homme. C'est qu'ici la véritable existence devient la mort, ou l'après-mort. Une comparaison de Christian illustre cette transformation : « [...] the Stoic doctrine that death is merely the extremus actus of the play of life differs from the Christian view that although life is an illusion, death is the only reality. » (Christian, 1987, p. 23)

La paternité de cette posture revient toutefois à Tertullien, grand rhéteur et théologien du Carthage des II^e et III^e siècles dont le discours est marqué par le scandale, l'invective et le sarcasme, et dont on reconnaît la doctrine à sa dureté morale et à la glorification du martyr et, par extension, de la mort. Pour l'histoire de la patrologie, il est avec Augustin l'un des principaux théoriciens du dogme de la trinité. Or son regard sur le monde est empreint du cynisme des Diogène et Lucian qui comprenaient le monde comme une farce dans laquelle les hommes étaient lancés par les dieux pour

⁵⁶ L'influence de la scolastique sur l'œuvre de Calderón a été minutieusement travaillée par nombre de critiques, tant en ce qui a trait aux théories de la connaissance et de la représentation (Martin, 2002, p. 25-44) qu'aux modèles plus généraux de la métaphysique et de la théologie (Frutos, 1952, p. 37-54), (Souiller, 1992, 31-47). Le lecteur trouvera chez ces auteurs matière à compenser l'espace de réflexion que je laisse vacant, mon propos m'obligeant à négliger cet intertexte au profit des discours plus proprement liés au développement de la figure du *theatrum mundi*.

les divertir⁵⁷. Pour le cynique, les dieux se moquent des humains, pantins d'autant plus tragiques et risibles qu'ils se trouvent inconscients de l'ineptie dans laquelle ils sont plongés. Les cyniques inventent la tragi-comédie, ou mieux, la tragi-satire sur le théâtre du monde. Le rôle de l'humain : se défaire de cette supercherie de luxure et d'avidité, en imitant le rire des dieux⁵⁸. À la différence des anciens toutefois, le biais doctrinal de Tertullien, sa volonté de défendre becs et ongles le christianisme naissant, le sentiment de traque du chrétien persécuté par l'Empire Romain, le stimule à échauffer un discours grave et intransigeant, sans humour ni ironie mais teinté du sarcasme mordant de l'intolérance. D'une gravité, mais surtout d'une intransigeance sans égale dans l'histoire de la théologie chrétienne, sa pensée fustige son présent. Le profond mépris du monde que manifeste Tertullien pose ainsi les bases d'une conception radicalement négative du *theatrum mundi*; conception issue de la pensée cynique, mais rompant avec l'amusement mondain que partageaient ces philosophes avec les dieux. Non seulement conçoit-il le monde comme une illusion, mais il en fait le site de la supercherie la plus scandaleuse, digne seulement du plus vif dédain :

Y a-t-il plus grand plaisir que de faire fi du plaisir même, de mépriser le monde entier, d'être vraiment libre, d'avoir la conscience pure, de vivre sobrement, de ne craindre aucunement la mort? Fouler aux pieds les dieux des nations, chasser les démons, opérer des guérisons, demander des révélations, vivre pour Dieu, voilà les plaisirs, voilà les spectacles des chrétiens, saints, éternels, gratuits. Et voici de quoi évoquer pour toi les jeux du cirque : contemple les courses du monde, compte les temps qui s'écoulent, guette les bornes de la fin du monde, soutiens les partis des églises, anime-toi au signal de Dieu, dresse-toi à la trompette de l'ange, glorifie-toi des palmes des martyres. (Tertullien, XXIX, 2-3)

⁵⁷ La conception cynique et satirique du *theatrum mundi* est exposée par Christian. (Christian, 1987, p. 24 et ss.)

⁵⁸ « *Lucian's philosophy is simple enough; since nobility and high-minded pursuits are merely hypocritical masks for self serving ends, life is despicable, if amusing, peagant of greed and lust. The wise man will adopt the pose of Democritus or Diogenes abd imitate the gods by laughing heartly at the spectacle.* » (Christian, 1897, p. 26)

Pour Tertullien, l'Homme est un être-pour-la-mort. L'acte de l'Homme se trouve dans sa mort, et la vie dans le monde est toute concentrée dans cette révélation d'une liberté supérieure, lorsque le croyant s'extirpe des horreurs terrestres. La suprême horreur étant la crucifixion. Mais elle se dote aussi d'un étonnant statut : Tertullien en fait le seul spectacle admissible devant la foi du chrétien. Or le martyr concrétise chaque fois ce double geste de foi : le rejet total et sans compromis de la vie devant la Révélation, et la reproduction momentanée du spectacle — *saint, éternel, gratuit* — de la Rédemption. Imiter la mort du Christ est du reste le seul acte de théâtre digne pour les vivants; les morts pour leur part assisteront au Théâtre du Jugement. À cet égard on comprend bien pourquoi Lynda Christian voit dans le « spectacle de la vie » chez Tertullien un caractère « purement transcendantal »; pourquoi elle considère que « le théâtre de la vie n'a plus aucun sens » à la différence de ce qu'en croient les stoïques et les autres Pères, que « le vrai drame devra être représenté le jour du Jugement⁵⁹ » (Christian, 1987, p. 37. *Je traduis*). Une fonction du *theatrum mundi* que Calderón concrétise à son tour dans sa pièce présente les mêmes configurations métaphysiques : le jugement des personnages une fois leur prestation terminée comme le « théâtre des vérités » s'oppose au « théâtre des fictions » où jouaient les acteurs (GTM, 1387-8). Cela ne nous étonnera guère par ailleurs que le mépris de la vie devant la suprême réalité de la mort se dévoile aussi dans les configurations thématiques de la dramaturgie du Siècle d'or.

Je souligne au passage que la culture religieuse de l'Espagne des rois catholiques fait écho à certains traits du radicalisme de Tertullien quand le dogme de la transsubstantiation s'actualise en théâtre idéologique et hyper-institutionnalisé. Nous savons que la Fête-Dieu et son théâtre sacramentel occupent le point central de l'année litur-

⁵⁹ « *the spectacle of life is now purely transcendental. [...] it is the spectacle of redemption, the spectacle of the last judgment, the spectacle of Christ crucified.* » « *[...] the play of life had no meaning at all, not even an agonistic struggle. The true drama has to be enacted on the Day of Judgment.* »

gique, or ces événements visent à célébrer lors de la représentation dramatique la réelle présence du Christ sacrifié en y glorifiant l'Eucharistie. Il serait juste par conséquent de considérer l'*auto sacramental* comme un cas de figure de ce que Tertullien défendait comme spectacle digne des chrétiens. Nous y reviendrons.

Quant à la notion proprement dite de théâtre — parce que jusqu'ici il était question de scène du monde, du spectacle de la vie —, les invectives du théologien sont aussi acérées, mais le sarcasme s'accroît :

Et maintenant, je tiens à dire encore un mot à propos des techniques et procédés dont nous maudissons les auteurs à travers ce nom. Nous savons bien que les noms des morts non plus que leurs statues, ne correspondent à rien. Mais nous n'ignorons pas qui agit à l'abri de ces noms, de ces statues qu'on a dressées, qui se réjouit en usurpant la divinité : les esprits du mal, évidemment, les démons. Nous voyons donc que même les procédés artistiques servent à honorer ceux qui s'abritent sous les noms de leurs auteurs, et que des procédés qui valent à leurs instigateurs d'être tenus pour dieux ne sont pas exempts d'idolâtrie. Bien plus, en approfondissant la question des arts, nous aurions dû commencer par souligner que les démons, voyant dès le début le parti qu'ils pourraient tirer, entre autres pratiques idolâtres, de la souillure des spectacles pour détourner l'homme de Dieu et le forcer à les honorer, lui ont suggéré aussi l'invention de ce procédé. (Tertullien, X, 10-12)

La dimension démoniaque déjà avérée du spectacle, devient, à travers l'art, le jeu de l'homme qui se trompe lui-même. Déjà jouet de l'idolâtrie, il se mue en fomenteur de son propre aveuglement. Ces techniques et procédés du démon se rapportent à l'art dramatique; un savoir que les dieux païens ont offert à l'humain pour leur propre triomphe (on pense rapidement à la tragédie Grecque). Le sarcasme est constitutif même du sens : Tertullien ne se contente pas de dénoncer les illusions du monde, il veut montrer à quel degré elles se sont immiscées dans la condition humaine, aliénant l'homme qui les reproduit, et à quel point le christianisme fournit les moyens d'accéder à la vérité immuable de l'amour divin, déprise de la dérision des dieux des cyni-

ques. Cet homme qui croit exister n'est en fait que l'auteur et la proie de la plus grande mystification, et le théâtre qui est son œuvre se conçoit comme l'outil suprême du mensonge en acte, retourné contre lui-même. De toutes parts, le sarcasme et la fourberie. Car quelle plus insigne ironie que de devenir soi-même l'instrument de sa propre perte? L'enseignement de Tertullien sur la nature du théâtre — que nous qualifierions injustement d'emportées vociférations — se dévoue tout entier à mettre au jour les conformations mensongères des anciens mythes et à en révéler l'universelle supercherie; ceci afin de construire une nouvelle science de la Révélation. La dimension agonique de la vie développée par le reste de la patristique n'en est que plus implacable, et, tout comme la scène de l'existence humaine dans *Le grand théâtre du monde* montre une version risible du drame de la vie et de la mort, la rhétorique de Tertullien dévoile la condition dérisoire de l'être humain dans un monde tout aussi dérisoire. Expressions différentes d'un sarcasme partagé, l'enjeu idéologique de ces « exercices de désillusion » demeure la mise en place d'un discours dogmatique sur la foi, contre de puissants adversaires. Son combat, Tertullien le livre contre l'Empire romain qui persécute ses semblables, la théologie chrétienne se dresse donc, dans ces deux cas, à la défense de ce qu'on lui refuse : le sacrifice du Dieu fait chair et la rédemption promise. Plusieurs siècles plus tard, tandis que l'Église espagnole trouve dans le protestantisme son adversaire naturel, Calderón se porte à la défense de l'Eucharistie durement contestée par les idées de la Réforme. La forme liturgique de l'Incarnation devenue alors l'institution principale de la foi catholique, se fait théâtre.

Théâtre et théologie de l'image

Entre faire de la mort du Christ le seul spectacle prescrit au chrétien et représenter l'avènement de l'Eucharistie sur la scène; entre dire que le seul théâtre de la vie réside dans la mort et montrer ce moment éphémère et immobile de la vie humaine sur

le théâtre du monde; entre ces deux discours, le discours métaphysique prend son sens en la version la plus négative du *theatrum mundi*, afin de valoriser le Salut chrétien. Toutefois il serait souhaitable que nous résistions un instant à la tentation de faire de la vanité du monde le prisme unique qui filtre ces questions qui sont au demeurant d'une teneur beaucoup plus esthétique qu'il ne pourrait sembler.

On se souviendra que la figure du *theatrum mundi* se constitue d'abord comme un *topos* philosophique à portée didactique qui prend sa source dans une cosmologie ancienne consacrant le monde comme un lieu de phénomènes transitoires. Marquer le domaine humain d'un sceau d'irréalité apparentée au domaine fictionnel revient à projeter l'authenticité du réel dans la transcendance et à révéler le mépris implicite à l'égard du théâtre porté par des siècles de réflexion philosophique. Il ne serait pas exagéré à ce titre de considérer que, pour la tradition métaphysique occidentale, ce jugement sur le théâtre tient lieu d'axiome cosmologique qui soutient ce type de syllogisme apparemment incontestable : *le théâtre est une illusion, or le théâtre est comme le monde, par conséquent le monde est une illusion*. Exprimer la fonction du *theatrum mundi* en cette sorte d'algèbre permet de saisir dans quel cadre la philosophie classique jusqu'à celle de la Renaissance a maintenu la réflexion sur le monde comme représentation — comme pièce de théâtre.

Or s'il faut reconsidérer un élément négligé dans l'histoire du *theatrum mundi*, c'est le point de vue esthétique — qui se greffe au métaphysique — nécessairement convoqué par la figure du théâtre. Déjà aux deuxièmes et troisièmes siècles, Tertullien trouvait dans les questions de représentation la matière conceptuelle pour une théologie chrétienne. Georges Didi-Huberman, en étudiant l'instauration du discours sur la foi promu par le théologien, découvre que Tertullien doit, pour développer un langage et une science de la Révélation, poser les « conditions spécifiquement chrétiennes

d'une pensée de l'image. » (Didi-Huberman, 1987, p. 10) Il doit procéder, autrement dit, à une découpe intransigeante de l'antique conception du visible, redéfinir le domaine du représentable devant la foi des Chrétiens qui croient en un Dieu fait homme, mort par amour pour eux. Antique conception du visible qu'était celle des Grecs et des Latins, culture d'idoles qui révérait les statues de ses dieux : pour les païens la représentation, la production des images procède d'un renvoi constant aux modèles accessibles aux sens dans la nature et en sont les imitations. À la suite de Didi-Huberman nous comprendrons ce paradigme mimétique de la représentation comme celui de la *métamorphose* « qui va d'un corps à l'autre » opposé au paradigme chrétien de l'*incarnation*, « la miraculeuse conversion d'une parole en corps » (Didi-Huberman, 1987, p. 46). On concevra aisément par ailleurs, si on reconnaît les fondements anciens du *theatrum mundi*, le naturel avec lequel le théâtre est devenu l'emblème incontesté du simulacre. Lors des Grandes Dyonisies, ce ne sont pas des pierres qui imitaient les dieux, mais les humains qui devenaient en quelque sortes eux-mêmes des idoles tragiques. Ce qui insinue le simulacre à plusieurs niveaux, et contient tous les ingrédients pour faire pester l'emporté Tertullien contre la « science fatale » du démon, lui voulant croire en un événement unique, inimitable et éternel. Il semble toutefois curieux que, pour le chrétien pour qui l'image obtient un nouveau statut, le *theatrum mundi* se réduise à une métaphore de l'inconsistance du monde. C'est que la théologie chrétienne émerge probablement d'une « exhortation à anticiper le visuel au-delà de tout présent visible, à anticiper l'impossible réel dans l'image elle-même. » (Didi-Huberman, 1987, p. 45) En un mot, si la pensée chrétienne fait du plus incroyable — l'Incarnation de Dieu —, le plus vrai des événements, il devrait exister un mode de représentation pour matérialiser devant les fidèles cette vérité paradoxale. Cette image, ce produit de l'imaginaire humain auquel les philosophes de l'antiquité attribuaient une fonction mimétique se déprend alors de la nature et se rend capable de produire ce que le dogme dicte : la Parole doit pouvoir s'incarner, et par

extension, se représenter. (Or, dans le drame religieux de Calderón, peut-être que la parole se fait justement théâtre.)

Ce qui m'amène à inférer qu'un saut paradigmatique s'effectue dans la rhétorique coutumière du *theatrum mundi* lorsque les configurations obligent le penseur à inclure, comme le propose Didi-Huberman, « la problématique de l'incarnation comme réponse chrétienne de l'alternative qui, traditionnellement, opposait l'image païenne et le refus biblique des images. » (Didi-Huberman, 1987, p. 45-6) Chez Tertullien, la rhétorique du théâtre du monde porte non seulement ces poches anciennes de contenu métaphysique — qui au fond se lie intimement à la pensée mimétique-païenne de l'image —, mais s'affirme surtout par sa fonction esthétique strictement chrétienne qui fonde le regard théologique. Le théâtre et le spectacle, et de manière plus générale le champ de la représentation, ne sont pas employés seulement comme une métaphore, un outil pédagogique pour articuler les éléments d'une cosmologie essentiellement mimétique : Tertullien se risque à aménager une nouvelle manière de voir le réel de façon à la structurer sur les principes concrets de la Révélation, et de façon à faire des images et de la représentation, la voie de transmission essentielle de la foi en cet unique événement jamais reproductible, éternellement authentique. Par « principes concrets », il faut entendre la manière dont cette révélation s'est pu manifester et se peut manifester toujours aux fidèles, la possibilité primordiale d'un véritable théâtre — ou théâtre de la Vérité — où se joue éternellement le sacrifice et la gloire du Christ :

Et bientôt, quel spectacle que l'arrivée du Seigneur, désormais incontestable, majestueux, triomphant! [...] De pareils spectacles, de pareils sujets d'allégresse, quel est le prêtre, le consul, la questeur ou le prêtre qui pourra te les offrir dans sa libéralité? Et pourtant nous les possédons déjà dans une certaine mesure par la foi, quand notre esprit les imagine et nous les rend présents. Que dire enfin des mystères que l'œil n'a pas vus, que

l'oreille n'a pas entendus, qui ne sont pas montés jusqu'au cœur de l'homme? (Tertullien, XXX, 1-7)

L'esprit avec lequel son ouvrage sur les spectacles est rédigé témoigne de la volonté de Tertullien d'enraciner l'activité humaine de représentation — incluant l'art — dans le dogme défendu par les Chrétiens. Un théâtre éternel existe, propre à exprimer l'Ineffable, connecté avec le domaine transcendant du divin et de son geste imaginable à l'intention des humains. Un théâtre qui ne peut pas se résumer à un trope à propos de la facticité des choses, un théâtre de l'Incarnation, car rappelons-le, la chair, le corps du Christ est le site de ce spectacle éternel. Ce théâtre est celui qui extirpe une « efficacité imaginaire de l'incarnation de l'efficacité imaginaire de l'imitation. » (Didi-Huberman, 1987, p. 46)

Le dogme de la transsubstantiation, cela dit, procède de cette nécessité esthétique; nécessité esthétique que le théâtre eucharistique du Siècle d'or a su probablement accomplir mieux que tout autre. Le *theatrum mundi*, lorsque nous retournons aux fondements de la patristique ne place donc pas complètement l'existence en ce lieu de l'être sans illusions « purement transcendantal du jugement », comme le présente la perspective historique de Lynda Christian, mais le plonge dans le monde, sur la scène de la Parole incarnée, au centre d'un débat esthétique sur les pouvoirs de la représentation et de l'imaginaire.

Si on retourne maintenant à la proposition de François Bonfils, à savoir que dans l'auto *Le grand théâtre du monde* vient se résoudre un ensemble vaste de traditions intellectuelles et esthétiques, il faut bien convenir que l'actualisation de l'idée de *theatrum mundi* chez Calderón fait le jeu de l'époque et développe le sens littéral de la métaphore tel que l'instaure la philosophie classique. Ce à quoi on pourra ajouter que le discours cosmologique autour du *theatrum mundi* développé par Calderón dans

son *Grand théâtre* s'inscrit en écho avec ce mépris du monde issu d'un alliage de platonisme et de patristique. Cependant, si on veut développer une sensibilité sémiotique à l'égard de l'œuvre de Calderón de la Barca, il est nécessaire de lier ces contenus thématiques que nous avons examinés à des fonctions plus formelles du langage dramatique provenant d'une pensée proprement chrétienne de la représentation. Ayant souligné le passage de la *mimésis* classique à l'incarnation chrétienne, nous sommes dorénavant à même de mettre à l'examen les possibilités de représentation que construit l'enchâssement — les multiples niveaux d'enchâssement — du théâtre et du *theatrum mundi* dans le drame eucharistique de Calderón.

CHAPITRE III

RENCONTRE DU *THEATRUM* ET DU THÉÂTRE

Calderón était fort prodigue de didascalies scénographiques. On se souviendra que ses occupations de dramaturge de cour impliquait qu'il fût à la fois homme de théâtre capable de réaliser des spectacles baroques à grand déploiement technique et administrateur d'événements qui divertissaient les monarques; il était une sorte d'*autor*, (cette figure d'autorité qui construit la métaphore divine dans le *Grand théâtre*) celui qui, au Siècle d'or, crée les œuvres de théâtre et gère une compagnie d'acteur, qui met en scène les spectacles et qui déniche les contrats, autant directeur artistique et créateur, que gestionnaire (cf. Calderón, 2003, p. 14). Ce statut qu'il ne faut pas confondre avec celui de *poeta*, celui dont l'activité exclusive est de produire les textes. Or Calderón tenait une place intermédiaire entre *autor* et *poeta* dans ce qui était une véritable industrie de culture pour le peuple. Puisqu'il n'était pas à proprement parler gestionnaire de troupe, étant donné sa position établie de poète favori du roi, il était tout de même devenu non seulement le dispensateur officiel des textes (*auto sacramentales* et drames mythologiques dont raffolait la cour⁶⁰), mais aussi homme de relations publiques, et responsable du théâtre courtois qui se consommait sans répit de Philippe III à Charles II. Son travail dramaturgique visait en ce sens la scène, et par conséquent son écriture dramatique nous apparaît très directive, riche en indications scéniques.

⁶⁰ Le lecteur qui voudra approfondir cet aspect de l'écriture caldéronienne pourra consulter les ouvrages de Amedei Pulice (Pulice, 1990) et de Rafael Maestre (Maestre, 1989).

Lorsque l'Auteur-Dieu du *Grand théâtre* profère son avertissement à l'intention de ses interprètes-humains, la proposition scénique est très précise et conséquemment indissociable du dialogue. Voyons comment il faudrait que se matérialise ce passage selon le dramaturge : « Au son de la musique, deux globes s'ouvrent en même temps : dans l'un on aura mis un trône de gloire, où l'Auteur est assis; dans l'autre, il doit y avoir un décor à deux portes. Sur l'un est peint un berceau, sur l'autre un cercueil » (GTM, 628) Ne nous surprenons pas devant la structure pléonastique de cette didascalie, l'*auto sacramental* est un des ingrédients essentiels de la catéchèse contre-réformiste : il n'y a pas de symbole qui ne soit soigneusement réitéré et explicité de toutes parts pour l'édification des fidèles. En se hissant sur son trône, l'Auteur expose de vive-voix l'allégorie du *theatrum mundi* : la porte d'entrée dans le théâtre du monde correspond à un berceau de glace et la porte de sortie à un cercueil. La scénographie redouble cette image. Rien dans cette dramaturgie ne laisse l'humain se détourner de la tragique proximité de son commencement et de sa fin. Lorsque les interprètes du *Grand théâtre* s'apprêtent à fouler le sol du monde, l'espace scénique de l'*auto* se divise en deux globes situés chacun aux deux extrémités des planches⁶¹. L'Auteur prend la place qui lui est réservée, sur son trône de gloire, détachée du monde; il ne s'adressera plus à sa troupe avant la fin du spectacle, lorsque, ayant vu sortir tous les interprètes, le globe terrestre se referme pour laisser place, sur la scène du centre, au Jugement dernier (GTM, 1250). Du plus loin de son espace divin, il regarde la vie se dérouler et, à la toute fin, dans un face à face avec les hommes, la juge. La disposition scénographique montre deux espaces en complet isolement mutuel, séparés par un plateau médian où la pièce de Calderón commence et se termine, et où

⁶¹ Le lecteur se rappellera que l'*auto sacramental*, comme genre itinérant, fait suivre à deux ou quatre chars le tracé processionnel du Saint-Sacrement. Ceux-ci viendront s'arrimer à un plateau central fixe qui est déjà installé sur une place publique, souvent la *Plaza mayor* de Madrid, pour entamer la représentation. Dans le *Grand théâtre*, ces deux chars sont respectivement surmontés des globes terrestre et céleste.

va demeurer le Monde tout le long de la représentation enchâssée. Deux domaines, le divin et l'humain, représentés par le globe céleste et le globe terrestre, qui ne communiquent pas, ou plutôt qui communiquent dans une seule direction : Dieu voit les humains qu'il transcende.

La mise en scène montre en une seule image la structure mythique développée par le drame baroque : l'identité formelle des domaines divins et terrestres — deux globes symétriquement disposés — et leur séparation mutuelle. La scène où s'agitent les humains est un dédoublement de l'espace supérieur — avec chacun ses attributs propres —, hermétique et éternel où règne Dieu. On n'aura qu'à penser à la célèbre toile du non moins célèbre Greco dans laquelle la dépouille du comte d'Orgaz gît dans le domaine terrestre inférieur et se dédouble, bien en vie, dans le domaine céleste, rencontrant le Christ en gloire. Aucune communication directe ne lie les deux espaces que la foule sépare d'une ligne horizontale au centre précis du tableau, mais plutôt un rapport d'équilibre et de transcendance. C'est ainsi que l'imaginaire baroque construit ses formes : à partir de cette dualité paradoxale qui fait du monde une image du divin qui se décline dans la matière et dans le temps, donc périssable et illusoire d'une part, mais totale et exacte, de l'autre.

À ce propos, je souhaite revenir à Leibniz et plus précisément à son articulation du principe de raison suffisante. En tant que Raison première, c'est la prémisse qui permet d'affirmer « qu'il en [est] ainsi et non autrement, quoique les raisons plus souvent ne puissent pas être connues ». Elle permet d'envisager la vérité primitive qui appartient au domaine de Dieu — « l'Être nécessaire », pour reprendre les termes de la *Monadologie* —, qui contient en sa monade toutes les monades, qui est sans bornes, transcendant et parfait, l'Être qui « a le privilège qu'il faut qu'il existe, s'il est possible » (Leibniz, 2008, 45). D'ailleurs, il ne peut être question de cet Être néces-

saire que parce qu'il y a deux domaines de réalités distincts : l'Un transcendant et justement nécessaire duquel l'autre, immanent et contingent, tire son existence. Restreint toutefois en perfection de par sa nature, le contingent, ou le domaine terrestre si on suit la disposition scénographique de Calderón, est peuplé de multiplicités. À la différence de Dieu pris à la fois comme unité et totalité — qui « doit être *incapable de limites* et contenir tout autant de réalité qu'il est possible » (Leibniz, 2008, 40) —, ces multiplicités sont incapables en tant qu'elles sont toutes distinctes « d'être sans bornes » (Leibniz, 2008, 42). C'est grâce à ce qui *est nécessairement* que le réel se rend possible en soi et que notre esprit peut tendre vers une vérité métaphysique; c'est à partir de Dieu, l'Être en soi, immuable et premier, que procède la connaissance du monde objectif, composé de la multitude des particuliers.

Mais la raison suffisante se doit aussi trouver dans les vérités contingentes ou de fait, c'est-à-dire dans la *suite des choses répandues par l'univers des créatures, où la résolution en raisons particulières pourrait aller à un détail sans bornes, à cause de la variété immense des choses de la nature et de la division des corps à l'infini*. [...]

Et comme tout ce détail n'enveloppe que d'autres contingents antérieurs ou plus détaillés, dont chacun a besoin d'une analyse semblable pour en rendre raison, on n'est pas plus avancé : et il faut que la raison suffisante ou dernière soit *hors de la suite ou séries* de ce détail des contingences, quelque infini qu'il pourrait être. (Leibniz, 2008, 36-7. *Je souligne*.)

Que la Raison suffisante s'attache à ce qui transcende les choses de la nature est dû notamment au fait que toute chose est saisissable par l'esprit en sa singularité, mais que chaque fois qu'une singularité se rend intelligible, elle laisse place à d'autres singularités, et, ainsi de suite, à une infinité d'autres saisies. Il n'est dans le monde que des objets composés ou parcellaires qui, eux-mêmes, pris dans leur totalité infinie (insaisissable de fait, mais saisissable par raisonnement) forment le miroir de la divinité. Ici la matière (le sensible) est un agglomérat infini au même titre que Dieu (l'invisible) est une unité infinie. Pour les baroques, le monde immanent où se meuvent les

humains est, sur un mode analogique, aussi total que le site transcendant du divin, il provient en fait de sa parfaite unité.

Ainsi, se différenciant en substance de sa contrepartie céleste, le domaine du particulier et des agrégats, la nature, devient le lieu des séries pouvant se déployer dans les infinies variations du même. Calderón, dans un prologue à la première édition imprimée de ses *auto sacramentales* exprime une idée similaire :

Comme le thème (*asunto*) est toujours le même, nos fins nous commandent d'employer sans cesse les mêmes moyens, principalement si l'on considère que ces moyens si souvent répétés, comportent toujours une intrigue (*argumento*) différente; un tel état de choses, on doit le traiter, à mon humble avis, avec plus d'estime que de reproches, puisque la plus grande virtuosité de la nature consiste à faire tant et tant de visages différents avec les mêmes traits, et que l'imitation de celle-ci, sans qu'elle soit pour autant virtuosité, puisse excuser d'avoir fait autant d'*autos* différents avec les mêmes personnages⁶². (Calderón, 1967, t. 3, p. 42. *Je traduis pour cet ouvrage.*)

Ce qui fonde les études modernes sur la poétique du drame religieux de Caldéron c'est cette relation *asunto* (thème)/*argumento* (intrigue). Procédé selon lequel toutes les figures (dont le répertoire limité demeure foisonnant) et toutes les ressources du théâtre doivent se tourner au service de l'entreprise de catéchèse, la technique allégorique de Calderón ne sert qu'un propos bien connu, l'Eucharistie. Or à l'intérieur d'une telle unité thématique, une grande diversité d'images, d'idées et de scénarios vont composer un corpus de plus de soixante-dix pièces. Entre multiplicité de formes et unité de pensée, l'*auto sacramental* trouve sa poétique particulière. Elle se rattache d'autant plus à la métaphysique leibnizienne que la nature qui en est le modèle dans

⁶² « [...] con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento, con que a mi corto juicio, más se le debe dar estimación que de culpa a este reparo, que el mayor primor de la naturaleza es que con unas misma facciones haga tantos rostros diferentes, con cuyo ejemplar, ya que no sea primor, sea disculpa el haber hecho tantos diferentes Autos con unos mismos personajes. »

le passage cité, constitue des séries et des agrégats d'éléments pour construire « tant et tant de visages différents », ou, pour reprendre les mots du philosophe allemand, « *la variété immense des choses de la nature* ».

Mundi

Ce n'est pas par hasard, considérant ce qui précède, que le rôle du Monde dans le *Grand théâtre* est difficile à insérer dans un système allégorique propre et clair comme on a pu le faire avec les autres personnages de l'*auto*. S'il est lieu et personnage, titre de l'œuvre, espace de l'œuvre et figure dramatique, emblème et métaphore de la tradition littéraire occidentale, présent sur la scène comme personnage particulier et comme site contenant la totalité de la pièce, mais aussi comme théâtre dans le théâtre (le théâtre en auto-représentation), il est surtout, et non sans rapport avec cette pluralité de statuts qui lui sont distribués dans *Le grand théâtre*, l'élément central de signification de notre *auto*. La figure du Monde, nous le verrons maintenant, amène le théâtre à se construire dans un rapport d'extériorité avec la scène, ce qui enclenche une déprise du *theatrum mundi* d'avec la tradition philosophique qui l'institue. Un tel talent subversif appartient généralement au *gracioso*, au bouffon des *comedias* espagnoles. Toutefois, le Monde n'est pas une figure comique comme il est de coutume pour ce type de personnage — dont le rustre paysan de la pièce est un bon représentant —, mais bien plutôt un marginal, une figure protéiforme et distanciatrice capable de créer ses propres enjeux esthétiques, littéraires comme théâtraux.

Multiples visages du Monde — ouverture

Au commencement du *Grand théâtre*, l'Auteur invoque le Monde :

Grandiose ordonnance

de cette architecture terrestre aux multiples aspects,
 toi qui, par tes ombres et tes lointains
 usurpes ses reflets à mon édifice céleste,
 lorsque tes belles fleurs
 rivalisent en nombres avec les étoiles,
 tu es dans tes splendeurs
 un ciel humain de périssables fleurs.

Vaste champ d'éléments,
 de monts, d'éclairs, d'océans et de vents :
 vents que de leur poids
 sillonnent les oiseaux comme autant de vaisseaux;
 océans et mers où volent quelques fois
 les escadres de tes poissons;
 éclairs où le feu aveugle
 t'illumine de sa colère;
 monts qu'en maîtres absolus parcourent
 les hommes et les bêtes;
 tu es, toujours en guerre,
 un monstre de feu et d'air, d'eau et de terre.

Toi qui, toujours divers,
 es l'heureux édifice de l'Univers
 prodige originel sans égal,
 et, pour t'appeler enfin par ton nom, toi, le Monde,
 toi qui renaiss comme le Phénix, et avec une même gloire,
 de tes propres cendres. (GTM, 1-26)

L'unité de la tirade d'ouverture convoque dynamisme et diversité. On remarquera rapidement à cet égard la récurrence de l'idée de variété ou de vastitude (« grandiose ordonnance »; « multiples aspects »; « rivalisent en nombre »; « vaste champ »; « toujours divers »). L'emploi insistant de l'énumération contribue aussi à faire l'économie de la pluralité — ici la pluralité des éléments — constitutive du monde. On voit que la série élémentaire structure ainsi la tirade à partir de la formule : « Vaste champ d'éléments,/ de monts, d'éclairs, d'océans et de vents » qui va se développer en une suite d'images structurées par des verbes d'action (sillonner, voler, parcourir) propres

à évoquer le mouvement, et plus précisément la circulation. À partir d'une image de corruption de la chair (« ciel humain de périssables fleurs ») où les fleurs — mortelles — sont aux étoiles — éternelles — ce que le monde des hommes est au ciel de Dieu, la tirade vient se résoudre sur un emblème universel de la résurrection : bien que périssable, le Monde est comparé au phénix qui jamais ne cesse de revivre. (L'instauration de la révélation christique sur le grand théâtre du monde ne tarde guère dans ce cadre religieux.) De l'inquiétude de la mort inéluctable des corps jusqu'à l'espoir d'une renaissance, la séquence, progresse en trois temps. Par souci de clarté, j'ai pris la liberté de segmenter, selon la ponctuation, une réplique qui se présente tout d'un bloc dans le texte. Trois parties apparaissent alors, rendant manifeste une subdivision en trois phrases qui correspondent à trois expressions différentes de la pluralité et du mouvement.

Le pluralisme de la nature se décline en premier lieu selon une version plus traditionnelle du *theatrum mundi* avec en son centre la précarité des objets du monde comparés aux « périssables fleurs ». Théâtre de faux-semblant, le Monde semble prendre d'entrée de jeu le caractère fallacieux et *inférieur* des apparences sensibles, que nous avons examiné plus tôt lorsqu'il était question des origines de la métaphore. Une dualité qui oppose le terrestre-bas au céleste-haut apparaît d'autant plus clairement lorsque nous relisons, dans la langue de l'auteur, les vers d'ouverture. Ce que la traduction française de François Bonfils transpose en « architecture terrestre aux multiples aspects », l'énoncé original le présente comme une « *varia inferior architectura* [...] » (*Je souligne*), une architecture *inférieure* aux multiples aspects. En ouverture, la substance inférieure du monde, divers en ses manifestations, appelle automatiquement un modèle supérieur dont le monde serait la projection. Il se trouve en somme que le choix de traduction de Bonfils opacifie un sens que le texte en Espagnol, en reléguant le monde à un niveau secondaire de réalité, donne explicitement. Le simu-

lacre qu'est l'édifice aux multiples aspects est tout de suite subordonné à un précédent supérieur et impérissable qui en est le modèle. Mon propos n'étant pas de critiquer une traduction qui facilite résolument notre avancée dans la poétique complexe de Calderón, je veux seulement souligner que, dans son liminaire, le *Grand théâtre* calque sa présentation de la figure du Monde sur la thématique traditionnelle du *theatrum mundi* de façon à lier les deux espaces théologiques — le ciel et la terre — dans un schéma de proportions à la fois hiérarchisant et unifiant. Hiérarchisant parce qu'il établit la dualité inférieur-supérieur de leur niveau de réalité — entre le divin transcendant et le monde qui le manifeste —, et unifiant parce que le premier se veut la part *réfléchie* de l'autre dans son propre domaine. Il y a bien analogie de proportions entre deux multiplicités, mais leur deux natures sont complètement distinctes. Les fleurs sont les reflets éphémères, projections symétriques en mode périssable des étoiles⁶³. Et le théâtre eucharistique qui s'ouvre pourrait ainsi devenir le site fragile — par la fugacité de son événement — de la jonction des deux domaines, ou si on reprend la terminologie catholique, de l'incarnation du Verbe, Principe premier, dans la chair, mortelle et contingente.

Ce qu'il faut relever pour l'instant c'est que le passage convoque deux agrégats quantifiables et analogues, de substances différentes, l'un divin, considéré comme le modèle de l'autre, terrestre. La multiplicité des fleurs se comprend alors comme le reflet (usurpé) de l'infini (splendide, elle consacre la gloire divine en son éphémère beauté) dont le caractère infini est limité dans son expression par la nature périssable du vivant. C'est pour cela que plutôt que d'infinies comme on le ferait pour les étoiles

⁶³ Précisions qu'elles empruntent aussi, en tant que constituantes du monde, le caractère symbolique du phénix, oiseau fabuleux toujours renaissant de ses cendres. Cette image, on s'en doute bien déjà en lisant le passage cité, est de première importance, j'y reviendrai.

(les multiplicités du divin), on parlera d'indéfinies multiplicités terrestres. S'opposent donc au ciel humain — dynamique — de périssables fleurs, le ciel divin — statique — d'impérissables étoiles. Ce qui nous rappelle que, d'un point de vue cosmologique, le domaine céleste appartient à l'éternité, tandis que le domaine terrestre est soumis à l'œuvre du temps.

En castillan, on trouve deux emplois usuels pour le terme *campaña*. Bonfils préfère à l'acception la plus commune en français, « campagne », le terme plus englobant peut-être, « champ ». Or l'usage commun veut que *campaña* renvoie aussi bien à un lieu physique qu'à l'exercice d'une action le plus souvent liée au militaire⁶⁴. Sens appuyé par la suite de notre tirade et qui fournit au premier vers de notre deuxième section une dimension métaphorique occultée par la traduction. Je retranscris ici le passage, tout en soulignant, pour rendre plus fluide notre analyse, quelques éléments importants :

*Vaste champ d'éléments [Campaña de elementos],
de monts, d'éclairs, d'océans et de vents :
vents que de leur poids
sillonment [te surcan] les oiseaux comme autant de vaisseaux;
océans et mers où volent quelques fois
les escadres de tes poissons;
éclairs où le feu aveugle
t'illumine de sa colère;
monts qu'en maîtres absolus parcourent
les hommes et les bêtes;
tu es, toujours en guerre,*

⁶⁴ Real Academia Española, 2001, art. « *campaña* ».

un *monstre* de feu et d'air, d'eau et de terre⁶⁵.

Une sémantique de la violence se dégage de cet extrait. En traçant le réseau lexical : *surcar* (*sillonner* connotant *creuser*⁶⁶), escadres, éclairs, feu, colère, maître absolu, on découvre que la guerre (perpétuelle) et la monstruosité en sont les points de résolution. Le monde, précédemment décrit dans un cadre cosmologique — comme contrepartie matérielle du domaine supérieur —, s'anime. Conflictuel, le mouvement provient d'une lutte entre diverses figures rivales et complémentaires. Les éléments, constitutifs de la matière, mènent une campagne les uns contre les autres pour donner lieu à la transformation continue du monde; et de l'intérieur, cette transformation s'opère sur chacun d'eux, à leur tour agressés par les créatures qui se les approprient. Or l'appropriation n'est jamais certaine : le monde est un monstre sauvage. Violence, conflit, fragmentation, le centre de notre tirade d'ouverture en fait un lieu de brisure et d'effondrement. Mais on pourrait aussi comprendre que cette insistance de l'acte belliqueux insinue non seulement l'inquiétude de la souffrance, mais aussi la condition première du dynamisme et de la multiplicité : la présence et l'interaction des contraires. Car la nature, en contenant et en se générant à travers quatre éléments fondamentaux à la fois complémentaires et exclusifs, produit la totalité des phénomènes en combinant et en recombinaison sans arrêt ces valeurs distinctes, souvent adversaires. En

⁶⁵ « *Campaña de elementos,
con montes, rayos, piélagos y vientos :
con vientos donde graves
te surcan los bajeles de las aves;
con piélagos y mares, donde a veces
te vuelan las escuadras de los peces;
con rayos y, donde ciego
te ilumina la cólera del fuego;
con montes, donde dueños absolutos
te pasen los hombres y los brutos;
siendo en continua guerra
monstruo de fuego y aire, de agua y tierra. »*

⁶⁶ Une des acceptions de « *surcar* » : « Avancer ou marcher à travers un fluide en le brisant ou en le tranchant. » (« *Ir o caminar por un fluido rompiéndolo o cortándolo.* ») (Real Academia Española, 2001, art. « *surcar* »)

tant qu'image par excellence de la lutte irrésoluble, la guerre incessante de tous les éléments (*campaña de elementos*) devient la formule qui permet d'approcher le double mouvement inscrit dans la matière. Deux temps : le temps de la destruction et le temps de la renaissance. Dans l'effort constant de destruction — et d'auto-destruction — du mouvement et de l'événement, participe aussi une téléologie de la régénérescence qui, au bout de l'anéantissement, fait toujours retour, et qui, comme la Résurrection du Christ se présente comme le miracle éternellement attendu après la mort.

La suite ne laisse aucun doute à cet égard : c'est le propre du monde que de renaître : « toi, le Monde, toi qui renaiss comme le Phénix, et avec une même gloire, de tes propres cendres. » La tirade d'ouverture vient se clore dans un troisième temps, sur l'invocation explicite de l'entité Monde. Enfin nommé, il est présenté comme le site d'une transformation complète d'état. De la mort, il revient à la vie. On se souviendra à ce propos que le Moyen-Âge aura fait du phénix un symbole de la Résurrection du Christ (Chevalier, 1982, p. 747), analogie que le texte de Calderón reprend ici⁶⁷. C'est dans la gloire, comme pour le Christ, qu'advient le retour à la vie. En suivant la symbolique christique jusqu'à ses fondements théologiques, on peut penser le phénix en lien avec la Nature divine de laquelle survient le miracle de la Résurrection. C'est-à-dire que la figure du phénix renvoie non seulement à l'événement de la Résurrection, mais aussi à la nature même de ce Qui renaît : à Dieu. La Nature divine de ce qui renaît dans le corps terrestre constitue la condition suprême du prodige auquel le Monde est associé. On pourrait dire que très tôt donc, dans le *Grand théâtre*, Calderón active une métaphore religieuse qui non contente de faire du personnage allé-

⁶⁷ « Chez les chrétiens, il sera, à partir d'Origène, considéré comme un oiseau sacré et le symbole d'une *irréfragable volonté de survie*, ainsi que [de] la résurrection, triomphe de la vie sur la mort. » (Chevalier, 1982, p. 748)

gorique Monde/théâtre le lieu du Miracle de la Résurrection, lui attribue en plus le caractère divin du Christ.

Or, que la résurrection perpétuelle du monde ne soit pas littéralement comparée à celle du Christ ne doit surtout pas nous échapper. Le phénix joue le rôle d'intermédiaire analogique : cette figure mythologique ancestrale qui est traitée ici avec une terminologie messianique (*prodige originel sans égal, retour en toute gloire*) fait écran entre les deux termes en rapport. Nous ne sommes pas sans connaître la dimension universelle et archaïque (autant le taoïsme que la mythologie égyptienne en ont révééré les pouvoirs) de l'oiseau mythique. Inséré d'entrée de jeu dans ce morceau de théâtre chrétien, ce symbole déploie en sa tradition une globalité culturelle qui débordé l'Espagne et la Contre-Réforme. Avant même que promesse de résurrection, au plus ancien de sa symbolique, il « évoque le feu créateur et destructeur, dont le monde tient son origine et auquel il devra sa fin »; il est l'emblème de la « résurgence cyclique » (Chevalier, 1982, p. 747) qui unifie auto-destruction et auto-génération.

Le phénix permet tout à la fois d'introduire la notion de résurrection de laquelle le Christ constitue l'aboutissement supérieur, et aussi d'insérer le mystère chrétien dans une histoire complète de l'humanité, comme un événement, déjà contenu dans les mythes les plus divers, prêt à se résoudre en Christ. Une telle disposition édifiante est d'une grande utilité dans ce cadre-ci de théâtre eucharistique. Cette structure analogique Monde-phénix-Christ fournit à la pièce une amplitude symbolique qui, bien que toute tendue vers la Révélation, exerce dès le début de la pièce de Calderón un accroissement du champ de l'imaginaire du *theatrum mundi* par le biais de la figure du Monde. Ce qui ne cessera plus tout au cours du drame. N'oublions pas par ailleurs que l'intrigue qui, telle que livrée par notre *auto sacramental*, retrace l'histoire chrétienne, ne devrait pas venir dévoiler dès le début le contenu thématique qui devra

surgir au point culminant de la pièce. La Révélation se trouve donc préfigurée par la symbolique du phénix; tout en se préservant de livrer dans l'ouverture la conclusion doctrinale du drame (la Résurrection de la Chair, sa Présence dans l'Hostie), la métaphore vient attribuer au Monde une nature divine. Nous devons pour la suite garder à l'esprit que d'évidence, le monde est un théâtre⁶⁸ dans cette pièce. Ce qui entraîne selon les dernières analyses, deux idées : à ce Grand théâtre — eucharistique — du monde, dès le commencement, l'Auteur infuse la gloire de la Révélation; ce même espace, théâtre-phénix, devient un lieu attitré de cyclicité.

Je souhaite enfin pour clore l'analyse de l'ouverture, souligner une autre nuance qui échappe à la traduction française de la dernière section de la tirade :

*Tú que siempre diverso,
la fábrica feliz del Universo,
eres, primer prodigio sin segundo,
y por llamarte de una vez, tú el Mundo
que naces como el Fénix y en su fama
de tus mismas cenizas.*

L'Auteur désigne le Monde comme la « *fábrica feliz del Universo* », la fabrique, lieu incontesté de la production. François Bonfils choisit une acception strictement cosmologique du terme *fábrica*, « édifice somptueux » qui « désigne traditionnellement en poésie l'univers tout entier ». Le Monde devient alors « l'heureux édifice de l'univers », ce qui ampute au sens global du passage l'idée de fabrication, de lieu tout indiqué du dynamisme où la matière se transforme. Or l'équivocité du terme est déjà

⁶⁸ « MONDE. [...] je serai, moi, le grand théâtre du monde, afin que les hommes puissent jouer sur moi la comédie [...] » (GTM, 70-2)

avérée au XVII^e siècle comme l'atteste l'étymologie⁶⁹. Le Monde se saisit tout à la fois comme un édifice-univers, une architecture organisée et harmonieuse (*feliz*), et le lieu même de sa propre construction. En d'autres mots, le Monde (*siempre diverso*, « toujours divers »), s'auto-génère constamment à l'intérieur de sa structure mouvante, de sorte qu'on devra lui attribuer le caractère double et paradoxal de totalité finie à l'image d'un édifice — d'objet construit — et de mécanisme de production constant — de dispositif construisant —, toujours faisant s'effondrer pour reconstituer, sous d'innombrables aspects, sa propre matière. Unité et multiplicité, la figure spatiale invoquée par l'Auteur (le domaine terrestre infus de divinité si on suit l'allégorie) est à la fois une structure, complète et définitive, et un espace de changement, de transformation continue du même, qui comme un organisme, se développe et s'inhibe sans cesse pour se redévelopper.

Vers les modernes

« Le théâtre est un art autodestructeur. Il est écrit sur le sable. Le théâtre réunit chaque soir des gens différents et il leur parle à travers le comportement des acteurs. » (Brook, 1977, p. 32) D'entre tous les arts le théâtre est sûrement un des plus fuyants : entre la sortie des acteurs et le démontage du décor (si décor il y a) le signe s'est anéanti. Cette condition première que la figure du *theatrum mundi* avait bien intégrée à son enseignement métaphysique sert traditionnellement à exprimer la fugacité de l'existence. Mais s'il s'auto-détruit, il est aussi l'art qui, revenant toujours de sa propre disparition, pour exister, se reconsolide, car le théâtre existe, c'est ce que

⁶⁹ Nous ne questionnons pas le choix du traducteur, il faut souvent trancher dans ces cas de poésie dense comme celle Calderón, quitte à évacuer au passage quelque polysémie, ce que nous reconnaissons. Notre travail consistant toutefois à relever dans l'énonciation les traces occultées de signification, il convient d'épaissir le sens de *fábrica* selon une terminologie plurivoque. L'article « fábrica » du *Diccionario del uso* soulève des détails étymologiques en précisant que la racine du terme est reliée à l'expression latine « *ars fabrica* » qui convoque le sens actif de la technique, de l'activité de production. (*Diccionario del uso*, 1971, art. « fábrica »)

nous savons. Il doit s'agir par conséquent de l'autre condition de possibilité du théâtre que de reprendre vie après son extinction chaque fois inéluctable. Le théâtre est un phénix comme toutes les images qui le peuplent, il renaît continuellement de ses propres cendres. Se pourrait-il dès lors que le texte soit la cendre du théâtre? les ruines pérennes à partir desquelles il peut être reconstitué? un *artefact*⁷⁰ à l'abri du temps dont l'usage premier s'oublie continuellement et qu'il faut reconstruire sans cesse? La raison en pourrait être fort simple et se lier au fait que le temps de la performance, éphémère et au présent, se produit « entre le moment où le premier spectateur entre dans l'espace de jeu [...] et celui où le dernier spectateur en sort » (Schechner, 2008, p. 31). Or le corps qui se meut et qui vit sur la scène devant le public, s'il ne meurt pas après chaque spectacle, se fatigue nécessairement et se défait de sa fonction esthétique. Sans retour de la performance, sans les acteurs qui remontent sur la scène, point de théâtre (point d'événement), mais sans l'objet concret qu'est le texte, point de théâtre non plus (point de tradition occidentale). Le théâtre est un art auto-destructeur parce que son existence tient à la durée d'une représentation. Prise dans l'événement, cette existence est toujours en sursis entre les planches et les cendres, mais le théâtre est un art parce qu'il est une formule culturelle spécifique et constamment reproduite, un site de transformations où se développe l'identique dans ses moindres variations comme l'ont pu être au cours des siècles les innombrables versions d'une même pièce.

⁷⁰ Le théoricien de la lecture Frans Rutten emprunte la notion d'artefact à l'archéologie, en plaçant le lecteur dans la même posture que l'archéologue qui, devant l'artefact, découvre un objet, un être-là, dénué de sens, dont le sens se serait dissout dans le temps. Il n'y a pas de sens préalable à la construction « archéologique » qu'opère le lecteur à partir des traces matérielles que dépose dans le monde l'objet trouvé. Par là, il entend « le texte dans sa matérialité tel qu'il s'offre à la perception avant d'être transformé en objet sémiotique ou en structure sémantique; un objet à caractère phénoménal conçu par un auteur et des instances médiatrices dans le but de provoquer et de rendre possible un processus de lecture ». (Rutten, 1980, p.73) L'artefact, en somme, pointe vers une origine toujours incertaine, tout en exigeant à l'interprète-lecteur de le faire parler au présent.

Il pourrait être utile maintenant de faire un rapprochement entre la mise en place du *theatrum mundi* dans l'ouverture du *Grand théâtre* et la conception moderne du théâtre de Peter Brook. Si, comme le Monde qui se régénère toujours, le théâtre est une forme en perpétuel effondrement, on fera de la renaissance une disposition primordiale du théâtre. Cela dit, il faut considérer le rôle du texte dans l'établissement de cette fonctionnalité. Brook revendique sa filiation artaudienne⁷¹, en ceci qu'il fait passer le corps au devant du texte comme matière première du théâtre : en conséquence il n'est guère étonnant que ses réflexions théoriques concernent bien peu la littérature. Toutefois, on sent bien, ne serait-ce que par l'expérience minimale du théâtre que nous partageons tous, que son langage en propre repose sur un échafaudage complexe de langages divers parmi lesquels la langue écrite joue un rôle singulier. C'est lorsque Brook se penche sur l'œuvre de Beckett qu'il exprime le mieux l'incidence du texte dramatique. Dans ce cas, propose-t-il, l'écriture est productrice de « symboles au sens exact du mot », elle constitue des images « dures et claires » : « Il ne servirait à rien de nous dire ce qu'elles veulent dire, et pourtant chacune d'elle entretient avec nous une relation, et cela, nous ne pouvons le nier. » Dans cette mesure, le texte dramatique installe les assises virtuelles d'une sémiotique de la matière et de la chair, il est une « machine de théâtre » (Brook, 1977, p. 82). L'image de Brook n'est pas sans rejoindre la conception de Gilles Deleuze de la machine comme processus désirant de production⁷². Machine en ce qu'elle est un dispositif à l'emploi bien déterminé : être couplée pour fonctionner. Ici, être couplée à un corps acteur. Mais aussi machine d'art en ce qu'elle va, s'activant, donner naissance à une forme

⁷¹ « Le dialogue — chose écrite et parlée — n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre [...] Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret » (Artaud, 2004 [1935], p. 524)

⁷² Deleuze et Guattari, 1972, p. 10 : « La production comme processus déborde toutes les catégories idéales et forme un cycle qui se rapporte au désir en tant que principe immanent. » et p. 11 : « Le désir ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. »

esthétique. Le texte, comme artefact, fonde permanence (complétude) et désir (manque) : il y a en lui principe de théâtre, mais il contient aussi un vide de sens qui ne se comble qu'en relation avec le dehors physique et concret. Si le théâtre s'écrit sur le sable, il s'inscrit et s'évanouit aussitôt, car en sa qualité de geste, il se fait au présent.

C'est ce que la performance produit à chaque représentation, le plein de sens dans la forme concrète et fragile, comme une phrase écrite sur la dune. De même que l'Auteur/Dieu de Calderón contient l'idée du monde/théâtre en soi, et que les objets et créatures du monde se meuvent et se développent comme chez Leibniz selon leur nature propre, le texte dramatique contient l'idée d'une œuvre qui, dans son événement propre s'animera de telle ou telle manière, dont chaque manifestation déploiera tel ou tel aspect, on ne sait jamais d'avance ni lequel ni comment. À ce propos, si on considère les suites de la malléabilité du texte dramatique, il n'y a qu'un élément qui résiste assurément à toute transformation contingente : c'est le titre qui, se préservant d'une version à l'autre, est garant de l'identité d'une même œuvre à travers le temps. Ainsi donc, on pourrait dire que le théâtre se produit à la jonction de l'idéalisme et du matérialisme, car il procède à la fois de l'unité d'un principe contenu dans la forme littéraire⁷³ (représenté par l'Auteur dans l'*auto*), et des multiplicités des phénomènes qui s'autonomisent dans leur manifestation (représenté par le Monde).

⁷³ Qu'il existe parmi les cultures des manières non-dramaturgiques de faire le théâtre, dont l'écriture ne tient que peu ou pas du tout d'importance dans l'élaboration de la performance ne fait aucun doute. Les observations de Richard Schechner en faveur d'un théâtre plus axé sur la performance en font foi : « Les cultures qui mettent l'accent sur le couple drame-script [écrit pour l'essentiel] se détournent du couple théâtre-performance. En général, à l'échelle mondiale, la prédominance du couple drame-script n'a lieu que de manière ponctuelle » (Schechner, 2008 p. 32) Mais mon intention de recherche ne concernant principalement l'idée du théâtre qui s'articule dans la forme dramatique de Calderón, le caractère dramaturgique-scriptural du théâtre est admis comme général. Le lecteur qui, par ailleurs, s'intéresse aux problèmes théoriques liés à une anthropologie des pratiques performatives voudra consulter Schechner (2006, chap. I).

Multiples visages du monde — un certain matérialisme

Dans l'ordre de ces dernières réflexions, les premiers moments du *Grand théâtre* donnent lieu à un dialogue entre les deux figures centrales de l'*auto*. Le Monde qui vient d'être invoqué ou suscité par le Verbe créateur, et l'Auteur, source de cette Parole, vont, au cours d'un bref dialogue, se définir mutuellement. Comme on s'y attend, cette distribution de rôles suit le dédoublement allégorique du *theatrum mundi*, et, ce faisant, différencie non seulement la nature (divine et terrestres) des deux entités, mais aussi leurs pouvoirs respectifs de représentation. À cet égard, on retracera chez Calderón la formule oppositionnelle dire/voir, qui, fidèle à la tradition chrétienne, place le dire dans le domaine supérieur, et le voir dans le domaine inférieur. (L'ouïe est le sens de la foi⁷⁴, celui qui permet de percevoir dans la croyance de ce qui est dit, la Vérité incroyable du Christ, alors que la vue est le sens des apparences et de la tromperie idolâtre qui détournent l'esprit de la Révélation; en fait nous avons déjà vu avec quelle verve la théologie de Tertullien invectivait l'idolâtrie païenne... que cela se retrouve dans les pièces de Calderón ne saurait nous étonner.) Et en effet, le texte exprime sans cesse cette dichotomie, ne serait-ce que par l'accent porté sur la voix de l'Auteur — qui lui est de surcroît exclusive : il ne sera jamais question dans le texte, et avec autant d'insistance, de la voix d'un autre personnage — et sur son pouvoir d'attraction et de création suprême. (« Qui m'arrache à moi-même? Qui me lance des cris? » se demande le Monde (GTM, 30); « Un soupir de ma voix, un signe de ma main t'informent, et à ton obscure matière ils donnent forme » (GTM, 31-3); « Auteur généreux de mon être, dont le pouvoir, dont la voix soumettent toute chose » (GTM, 67-9); etc.) En contrepartie, et d'une manière similaire, le Monde détient les rennes du voir : son pouvoir sur la matière fait de lui le dispensateur de « tout l'appar-

⁷⁴ « Ainsi la foi vient de la prédication [ou de ce que l'on entend] et la prédication, c'est l'annonce de la parole du Christ. » (*Romains*, 10: 17)

reil » terrestre (GTM, 274), et lui permet d'aménager le visible : dissimuler et dévoiler (« avant que le personnage ne soit prêt, je garderai sous un voile noir tout le plateau couvert et bien caché » (GTM, 82-4)), montrer, mais aussi représenter, recouvrir la scène du monde d'une « pièce d'apparences » (GTM, 491-2) que le « Ciel puisse voir aujourd'hui sur [le] théâtre [du monde]. » (GTM, 47) Mais ici, est-ce que la représentation visuelle dont le Monde devient la fabrique doit s'arrimer encore à la pensée mimétique de l'image? Et, au demeurant, la « pièce d'apparence » dont le Monde est l'artisan doit-elle nécessairement être encadrée par la notion de simulacre et de tromperie? Serait-elle sinon le lieu concret qui plutôt qu'une « efficacité imaginaire de l'imitation » fait venir au regard, comme le propose Didi-Huberman, une « efficacité imaginaire de l'incarnation »? (Didi-Huberman, 1987, p. 46)

En vérité, l'actualisation du *theatrum mundi* composée par Calderón de la Barca permet d'extirper d'une métaphysique structurée par les axiomes de l'idéalisme classique les balbutiements d'une phénoménologie de la représentation sensible aux pouvoirs du théâtre lui-même. Examiner le passage qui suit, suffit pour comprendre le subtil renversement de paradigme auquel nous assistons :

Je donnerai à chacun le rôle qu'il lui faut.
 Et pour qu'en cette fête
 le bel appareil des machines et la richesse
 des costumes jouent un même rôle,
 je veux aujourd'hui que, par moi préparé,
 joyeux, libéral et charmant,
 tu fasses des décors (*apariencias*)
 qui de douteux qu'ils sont passent pour certitudes. (*que de dudas se pasen a evidencias.*)
 Nous serons, moi l'auteur, en un instant,

toi, le théâtre, et l'homme, le récitant⁷⁵. (GTM, 58-66)

Les traducteurs font des choix, on l'aura assez dit, qui évacuent une certaine polysémie intrinsèque au langage. Même des langues comme l'Espagnol et le Français, si voisines soient-elles, s'érodent lors de ces passages obligés. Or la traduction française de ce vers « *que de dudas se pasen a evidencias* », en faisant pencher la lecture du côté de la mimésis plutôt que de celui de l'incarnation, si elle est tout à fait justifiée par Bonfils, met en lumière la rencontre de deux manières de penser le théâtre. La note d'interprétation que fournit le traducteur paraphrase l'acception classique du *theatrum mundi* qui veut que les « formes définitives de la Création [...] ne sont que des “apparences” trompeuses (comme les décors de théâtres), au regard de l'être véritable, qui demeure en Dieu seul. » (Calderón, 2003, p. 69, note 4) Ce commentaire de bas de page qui détaille un jeu de mots « sur les deux sens de *apariencias*, “effet de scène, décors” et “apparence” » fait prendre une tendance au texte qui n'est pas exactement avérée dans la langue originale. Si on considère que la locution verbale « *pasar(se) a* » en espagnol exprime le changement d'état ou le devenir comme en français « passer à », et non pas l'idée de faire semblant — « passer pour »/« *pasar(se) por* » — qui instaure le simulacre et la tromperie des apparences, notre lecture du vers ressemblerait bien plutôt à ceci :

Et pour qu'en cette fête [...]
tu fabriques des décors
qui de douteux *passent à se faire* certitudes.

⁷⁵ « *Y porque en fiesta igual sur parte tenga
el hermoso aparato
de apariencias, de traje el ornato,
hoy prevenido quiero
que alegre, liberal y lisonjero
fabriques apariencias
que de dudas se pasen a ser evidencias.
Seremos, yo el autor, en un instante,
tú el teatro, y el hombre, el recitante.* »

Aucun jeu de faux-semblants ne persiste sinon à l'extérieur du texte, dans la tradition qu'il convoque en son point de départ. Mais rien ici n'aborde littéralement la supercherie du sensible : d'artifices créés, les décors deviennent des objets stables, des éléments de réalité. Ils ne se font pas prendre pour des certitudes, ils en sont (*se pasan a ser*). La conformation du théâtre répond alors à un autre critère ontologique que celle de la Vérité transcendante *cachée derrière* le décor, elle installe le monde dans son propre fait d'existence : le théâtre trouve sa raison *de facto* — du fait irrévocable de son existence —, et non de l'idée première qu'il dissimulerait. Comme chez Leibniz pour le domaine contingent, le monde est parce qu'il existe concrètement. C'est là son pouvoir de création : la mise en scène (« le bel appareil des machines et la richesse des costumes ») : la représentation qui devient l'expression matérielle du Verbe. Sans elle, Il demeurerait sans doute une virtualité au même titre que l'œuvre dramatique — machine de théâtre — de Beckett, si elle reposait éternellement sur un rayon de bibliothèque. Aussi contingent, aussi dynamique, chatoyant et malléable soit-il, le *theatrum mundi* de Calderón ne porte pas le sceau d'irréalité qui frappe le monde inférieur des métaphysiciens et des théologiens l'ayant précédé. Si le théâtre, *fábrica* du voir, s'active, c'est en tant que mécanisme d'incarnation de l'Auteur, l'Être nécessaire du principe de raison suffisante, qui doit, pour être la source de toute chose, être perçu dans toute chose. Les deux figures acquièrent ainsi une interdépendance : le monde en se développant donne à voir les infinis replis de Celui qui le conçoit. Dès les premiers instants de la pièce leur complémentarité devient indéniable, les formes du monde devenant des certitudes sont issues de Dieu, et manifestent dans leur multiplicité, son unité.

Il serait juste de dire en somme que, dès l'introduction du *Grand théâtre*, Calderón se fait le chantre d'un matérialisme de praticien, en convoquant la figure positive (métaphore du Christ) et éminemment concrète du phénix. Par lui la renaissance per-

pétuelle du théâtre se met en marche dans son propre domaine d'immanence renouvelée cycliquement. On ne se soucie guère de l'Origine des cendres et du corps du phénix, ce qui importe c'est la chaîne infinie des résurrections que sa symbolique injecte d'emblée dans l'allégorie Monde/théâtre. À travers ce prisme, on pourrait envisager que la métaphore du *theatrum mundi* veut se déprendre d'une conception purement métaphysique de la représentation et tend à se rapprocher de sa substance plus concrète en constante production. En clair, et pour revenir enfin sur les conceptions traditionnelles du *theatrum mundi*, ce n'est plus en tant que simulacre du divin duquel l'homme doit s'affranchir que la nature se met en branle, mais en tant que fabrique du Monde, issue certes de Dieu, bel et bien suscitée par l'Auteur, mais incarnée et s'incarnant sans cesse et dont la substance terrestre accueille une représentation infinie du Même sous ses infinis visages. Et on comprendra pourquoi de la même manière que, comme Calderón s'en excusait dans le prologue au recueil de ses *autos*, le théâtre lui permet de fabriquer « autant d'*Autos* différents avec les mêmes personnages », le Monde fait « tant et tant de visages différents avec les mêmes traits ».

Multiples visages du monde — mise en abyme.

Nous avons vu que dès l'ouverture, le traitement allégorique du Monde en fait une figure iridescente. Suivant le jeu de la métaphore, qui comme le jeu de la lumière modifie l'aspect d'un même objet, il devient théâtre de la fugacité et de la mort (du périssable), lieu de perpétuelles dislocations (guerre infinie des éléments), mécanisme produisant l'unité et la diversité de l'univers (*fábrica*), entité mythique aux pouvoirs de régénérescence (phénix), entité divine par laquelle passe la Révélation (gloire et résurrection). Pluriel, il échappe aussitôt à un cadre strictement rigoureux d'analogie comme on pourrait s'y attendre lorsqu'on examine la structure allégorique binaire qui compose le reste de la distribution. Si on compare le développement allégorique de

l'Auteur avec celui du Monde, on trouvera toujours confirmation au cours du texte de la configuration initiale (Auteur/Dieu) du premier, ce qui n'est pas vrai pour le second. L'Auteur étant le principe transcendant duquel découle la totalité du sensible, celui que les acteurs/mortels doivent révéler, son rôle se laisse facilement déchiffrer. Pour l'instruction des fidèles, il était primordial au XVII^e siècle que la représentation de Dieu fût limpide et complètement en accord avec le dogme catholique. Le texte insistant sans cesse sur ces stricts rapports, je ne relève ces occurrences qu'à titre indicatif : « [...] car c'est dans ton esprit que les hommes réunis,/ avant même que de naître,/ trouvent les applaudissements qu'ils mériteront. » (GTM 233-5); « Il est l'arbitre du bien autant que du mal » (GTM, 647). Par contre, la configuration initiale Théâtre/Monde variera bel et bien au cours de la pièce et réalisera la pluralité figurale que l'introduction installe. Peut-être parce qu'à cette époque le domaine terrestre n'est pas soumis au même contrôle de la pensée que le domaine spirituel, peut-être parce que la théocratie des Rois Catholiques, ayant innervé tous les domaines de la culture, demeure néanmoins impuissante à réguler, même au sein de l'*auto sacramental*, une matière concrète et organique comme la création artistique, nous pouvons constater, pour des raisons qui, au sein de ce travail, demeureront au stade hypothétique, que la figure allégorique de l'Auteur/Dieu est rigoureusement contenue par l'idéologie catholique tandis que celle du Monde/théâtre s'en libère dans une large mesure. Cette dernière est instable, et ce faisant, elle déborde de l'espace circonscrit par la fiction dramatique : de monde sur le théâtre, l'allégorie pourra même descendre dans la foule et faire du théâtre, le monde.

La configuration de l'espace dramatique bascule lorsque s'engage l'emboîtement des théâtres. L'Auteur et le Monde s'installent alors à l'extérieur de la scène, deviennent, chacun dans leur domaine, la figure d'un public particulier. Le premier, comme nous l'avons examiné sur son « trône de gloire », transcendant le théâtre des hom-

mes — « Je vais regarder jouer ma troupe » (GTM, 631-2) » — abandonnant sa création aux interprètes, juge si ses intentions sont bien rendues. Le second, ayant déjà pris place sur la scène médiane depuis son invocation par l'Auteur, y demeure en compagnie de la Loi/souffleur lorsque s'ouvrent les deux globes (GTM, 628). Ainsi se disposent les trois figures extérieures à la représentation. Or le site du Monde, en tant qu'espace mitoyen, s'exclut de la structure oppositionnelle entre le domaine céleste et le domaine terrestre contenue dans la tradition du *theatrum mundi*. L'extériorité de sa perspective est, vis-à-vis de la scène exécutée, radicale⁷⁶. Il n'interagit plus, ni avec les acteurs ni avec l'Auteur comme il le faisait depuis le début. « Je suis le public de ce spectacle [...] », annonce-t-il lorsque commence la représentation (GTM, 672). Il est alors exclu de l'action, et même de la cosmologie chrétienne qui se joue devant lui. Sa voix devient celle d'un observateur qui dégage le sens des événements qui lui sont montrés : « Les vivants ont vite fait de se consoler du sort d'un mort! » (GTM, 1021-22); « Reconnaître sa dette c'est être proche de la gratitude. » (GTM, 1102-03). Sa glose lui fait prendre la posture interprétative du spectateur de théâtre ou du lecteur critique. Le Monde accède ainsi à un état de subjectivité analytique démarquée de la scène sacramentelle.

Ici la figure du Monde concentre plusieurs aspects en ce qu'il est en même temps site et personne. Le théâtre (le Monde) se regarde lui-même : ce qui entraîne un dé-

⁷⁶ Le temps que dure cette scène à tout le moins, car aussitôt celle-ci terminée, le Monde change de rôle, et fait, après celui du public, l'ouvrage de la Mort : c'est lui qui annonce en ces termes la fin de la représentation. Ici l'analogie avec la mort ne laisse pas de doute :

« [...] qu'ils [les acteurs] *me quittent poussière, puisque poussière ils sont entrés*.

Je veux à tous reprendre avec soin

les bijoux que je leur ai donnés pour embellir

la représentation sur les planches

car il ne les ont reçu que pour le temps de la représentation.

Je vais me placer devant cette porte [le tombeau], et bien attentif,

je ferai en sorte qu'ils ne passent pas mon seuil

sans avoir laissé les costumes qu'ils ont pris :

qu'ils me quittent poussière, puisque poussière ils sont entrés. » (GTM, 1263-70. *Je souligne.*)

doublement spatial de la fiction sur deux plateaux qui se manifestent simultanément, l'un intérieur au drame de la rédemption, l'autre extérieur — en distance, hors de son déploiement. Tout à la fois, il adopte un discours singulier qui n'est plus celui de la liturgie ou de la Bible, et il devient l'entité qui parle et qui pense en son nom propre et qui n'est pas sans rappeler le *cogito* du contemporain Descartes... L'emploi de la première personne (« je suis le public »; « je l'ai d'abord tenu pour un rustre » (GTM, 1147-8)) et les indices de raisonnement derrière ses observations (« Elle a bien terminé son rôle, car elle a fini dans l'état du repentir » (GTM, 1181-2)) l'illustrent; l'allégorie fait du Monde une métaphore du spectateur rationnel, concret et actuel du spectacle. Évidemment, cela rompt avec l'usage habituel de l'allégorie dans le théâtre sacramentel de Calderón, qui est souvent tenue pour un procédé d'abstraction. À juste titre, car les figures dont parle Calderón dans les lignes réflexives de son œuvre sont toujours des concepts, des objets de l'esprit : « la Foi, la Grâce, la Faute, la Nature, le Judaïsme, la Gentilité, etc. » (Calderón, 1967, t. 3, p. 42.), dans une forme qu'il expose lui-même souvent en des termes scolastiques comme un théâtre théologique d'idées :

Et comme le périssable
ne peut pas comprendre l'éternel,
il est nécessaire que, pour
atteindre cette connaissance,
une forme visible, au cours de notre courte
existence, vienne faire passer
le concept imaginé

à un concept pratique⁷⁷. (Calderón, *Sueños hay que verdad son*, 1967, t.3, p. 1215)

Le travail singulier de l'allégorie dans *Le grand théâtre* fait du Monde l'image de l'humain vivant, esprit doté d'une perception propre, capable d'appréhender la signification des formes esthétiques et, aspect d'importance, capable de s'identifier aux personnages et aux événements dont il est spectateur. « Je suis le public de ce spectacle, mais je vais me taire, car voici que commence la représentation » (GTM, 672-4). Mais le Monde ne se tait pas. Il commente, il analyse en aparté; en périphérie du spectacle, il fait entendre une parole d'une autre nature que celle de la révélation. Grâce à quoi la figure du Monde devient capable de représenter l'univers non seulement en son unité, mais encore en chacun des esprits particuliers qui l'habitent, le lisent et s'y projettent.

D'ailleurs, si on proposait, au début de ce chapitre, que le rapport entre le domaine céleste et le domaine terrestre était celui d'une relation unidirectionnelle plaçant Dieu comme souverain et invisible juge des hommes — qui jouent sans jamais le voir —, il convient d'interroger quelques éléments de cette proposition sous une lumière main-

⁷⁷ « *Y pues lo caduco no
puede comprender lo eterno,
y es necesario que, para
venir en conocimiento
suyo, haya un medio visible
que en el corto caudal nuestro
del concepto imaginado
pase a practico concepto.* »

À ce propos, l'œuvre de Calderón est prolixe en commentaires. Celui-ci notamment dans la *Loa de La segunda esposa y triunfar muriendo* qui définit les *auto sacramentales* :

« PASTEUR. Que sont-ils?	« PASTOR. ¿Qué son?
LABOUREUSE. Sermons	LABRADORA. Sermones
mis en vers, en idées,	puestos en versos, en idea
de représentables question	representables cuestiones
de la Théologie sacrée,	de la sacra Teologia,
que ma raison ne sait	que no alcanzan mis razones
ni expliquer ni comprendre	a explicar ni comprender
et que la joie dispose	y el regocijo dispone
en applaudissements de ce jour. »	en aplauso de este dia. » (Calderón, 1967, t.3, p. 427)

tenant différente. En tenant compte de ce que nous venons de relever à propos du plateau mitoyen, demandons-nous de quelle façon *Le grand théâtre du monde* met en place des canaux unidirectionnels de communication entre les divers espaces scéniques. En adoptant le point de vue du Monde/public, on perçoit les deux globes qui s'ouvrent et qui s'opposent métaphysiquement comme une unité symbolique : l'image du cosmos, théâtre de la rédemption humaine. Le double espace, fidèle matérialisation du *theatrum mundi* de la tradition, devient alors le plan du discours théologique, lieu d'un certain dialogue entre les domaines céleste et terrestre, là où les interprètes cherchent à combler les attentes d'un Auteur qu'ils savent se manifester par l'entremise d'une Parole déléguée (la Loi/souffleur). La scène de l'existence humaine forme une unité dramatique entrecoupée de fréquents apartés de la part du Monde devenu métaphore du spectateur. Or cette même voix qui provient de l'extérieur du drame n'est jamais dirigée vers le plan théologique, ni même entendu par lui, même s'il réfère constamment à ce qui s'y produit. C'est à un autre espace, au plan du théâtre, que le Monde appartient. Cela dit nous pouvons considérer le lien entre l'Auteur/Dieu et les interprètes/humains, si indirect soit-il, comme le canal d'un dialogue partiel entre la divinité et l'homme, cependant que le plateau mitoyen demeure opaque aux personnages, Auteur et acteurs inclus. C'est une scénographie à deux niveaux de transcendance qui se met en place. Le domaine céleste, vis-à-vis du domaine terrestre, le transcende et le suscite, mais lorsque le théâtre se dédouble et se dévoile en lui-même, c'est l'entière du cosmos représenté qui est transcendée et possiblement suscitée par le théâtre du monde.

Le lecteur pourra retenir de ces dernières réflexions que la dramaturgie du *Grand théâtre* construit un double espace théâtral capable de transposer sur scène la tradition idéaliste du *theatrum mundi* (du monde comme illusion) tout en faisant basculer la métaphore dans une zone où le théâtre possède sa nature propre (le monde comme

fait objectif et concret). Tandis que, d'une part, se représente une fable de la quête spirituelle toujours très moraliste et fidèle au discours officiel de l'Espagne catholique, d'autre part se révèle la voix réflexive du Monde, pluriel et divers, autodestructeur et régénérateur. En ce sens, il faudra considérer les conséquences de la proposition de Bonfils lorsqu'il avance que « l'enchâssement théâtral transforme à bien des égards le spectateur en objet de la représentation : il se voit lui-même représenté sur la scène. » (Calderón, 2003, p. 41) Le Monde comme public rend poreux le quatrième mur du théâtre, et, depuis son site extérieur à l'action principale, déroule l'espace intérieur de la fiction dramatique dans le monde actuel du spectateur qui, réciproquement, monte symboliquement sur la scène. Il vient alors à inclure tous les espaces de la performance; autant la plate-forme où se produit la représentation que le sol d'où s'en saisissent les spectateurs. Inclusion qui n'est pas sans rejoindre l'idée moderne du metteur en scène et théoricien Richard Schechner, selon laquelle le théâtre se définit simplement comme une catégorie de performance dont la seule condition de possibilité est la réunion en un même lieu « des interprètes et des spectateurs » (Schechner, 2008, p. 27). Grâce à cette seule définition de la performance il trace le contour lâche d'un vaste ensemble de manifestations culturelles qui va de la cérémonie ancestrale de possession balinaise au théâtre contemporain de Soho. Il est prouvé, postule Schechner,

que le fait de danser, de chanter, de porter un masque et/ou un costume, de représenter d'autres humains ou des êtres surnaturels, de mettre en scène des histoires, de représenter au présent ce qui a eu lieu dans le passé, d'isoler et de préparer des espaces et/ou des temps particuliers en vue de ces représentations, ainsi que de mettre en place des préparations ou des répétitions individuelles ou en groupes, est inhérent à la condition humaine. (Schechner, 2008, p. 27)

Et en mettant en relief ces éléments de notre condition universelle, il fait coexister dans une même catégorie — *la représentation* — le phénomène le plus religieux comme le plus laïc.

Ce qui permet de voir et de faire s'incarner la divinité, selon cette pensée du théâtre, c'est d'abord la réunion des hommes qui partagent les mêmes conventions. Suivant cette logique, le monde — l'époque, les mœurs, la société où évoluent les spectateurs — devient le théâtre, et se représente sans cesse dans sa fabrication d'images et de formes, ici en ce qui nous concerne, dans sa fabrication des formes de la foi catholique. Liées à un principe premier et nécessaire : Dieu, ces formes en ce qui concerne l'*auto sacramental*, servent à la fois des ambitions politiques et contribuent à solidifier les conventions dans un cadre idéologique ferme dicté par l'État et l'Église. Mais il n'est pas faux d'affirmer que si Dieu et les mystères chrétiens se trouvent bien mis en images, si les ressources de l'allégorie caldéronnienne produisent un art didactique et liturgique, si la catéchèse contre-réformiste fournit la fin explicite de l'art religieux de Calderón de la Barca, ce poète, par son langage proprement dramatique que nous venons d'étudier (compositions scéniques, dialogues, constructions de personnages), construit un mode de représentation — et le représente dans son œuvre — tout à fait sensible et lucide quant aux possibilités d'expression et au pouvoir de monstration du théâtre. Ce faisant, Dieu se trouve bel et bien inclus dans l'œuvre comme une entité livrée par le théâtre dans son sens large, par la performance comme condition de possibilité de ces images théologiques : on voit l'Auteur/Dieu n'avoir d'yeux que pour le spectacle intérieur par lui créé, on voit le plan de l'Auteur contenu dans un espace qui est vu sans voir. Ces images concrètes de la théologie sont clôturées par un plan extérieur dont un autre personnage que l'Auteur est conscient... Ce qui se développe d'insolite dans la pièce de Calderón, c'est bien justement que ce

n'est pas la figure divine qui révèle l'extériorité du drame, mais le Monde, sujet protéiforme, libre, extérieur à la doctrine que l'Auteur annonce.

Quand le *theatrum* rencontre le théâtre, le théâtre demeure un présent toujours s'actualisant, sur le mode concret de la performance, dans une forme vivante et mouvante. Et ainsi le théâtre qui est le monde, peut être premier devant l'idée, qu'elle traite de la sainte Théologie où d'une famille d'ouvriers Allemands. Et l'*auto sacramental* comme genre dramatique n'y échappe pas : la représentation fait se mouvoir des artifices qui de « douteux passent à se faire certitudes ». C'est elle, en définitive, qui les fabrique par son pouvoir de monstration, pouvoir qu'une « efficacité imaginaire de l'incarnation » propre à la pensée chrétienne de l'image est capable de conférer aux formes dramatiques. Et c'est en cela probablement que Calderón a créé, dans un genre sacramentel, un langage dramatique qui a pu inspirer nombre d'hommes de théâtre après lui, et surpasser ainsi les stricts impératifs idéologiques de son époque.

CONCLUSION

(D'UNE DÉCLINAISON MODERNE DE CALDERÓN)

« Je te préviens, je t'engage à me fabriquer des apparences telles qu'elles deviennent des certitudes. » (Ronfard, 2002, p. 84) Ce passage que Jean-Pierre Ronfard reprend du *Grand théâtre du Monde* dans sa pièce du même nom est tiré de ce dialogue entre le Monde et l'Auteur que nous avons analysé précédemment : « Je veux aujourd'hui que tu fabriques des décors qui de douteux passent à se faire certitudes. » L'hypothèse initiale de mon travail, comme mon interprétation de Calderón, rejoint un paradigme théâtral développé par le Nouveau Théâtre Expérimental en 1989. L'artifice que constitue le théâtre se fait aussitôt certitude, et échappe ainsi à la condition de faux-semblant caractéristique de la conception idéaliste du monde. Il semble en vérité que le *theatrum mundi* se déprenne, chez Ronfard, de sa tradition ancestrale pour adopter la posture matérialiste issue de la rencontre du théâtre et du *theatrum* dans l'œuvre de Calderón. Tout porte à croire que la réécriture contemporaine de l'*auto sacramental* manifeste, en se liant à l'héritage caldéronien, le tournant que la métaphore du *theatrum mundi* avait déjà adopté au XVII^e siècle dans *Le grand théâtre du monde*.

En fin de parcours, je voudrais parler de cette pièce de théâtre québécoise intitulée *Le grand théâtre du monde, el gran teatro del mundo (en hommage au siècle [sic] d'or espagnol)*. Ce retour manifeste d'un corpus très ancien dans une œuvre moderne soulève une question importante : Quel est le sens de ce retour, si le théâtre ne veut plus dire la même chose qu'autrefois, si le théâtre du monde n'est plus le même puis-

que le monde n'est plus le même? On a pu soulever de loin cette question au cours de ce mémoire, à partir de l'analyse d'une tradition qui remonte jusqu'aux origines mêmes de la philosophie : depuis les Pères de l'Église, le *theatrum mundi* est un topos chrétien qui entretient avec Dieu une tension perpétuelle. Qu'en est-il donc pour nous, maintenant, de ce rapport entre l'art et le théologique, rapport si évident au Siècle d'or du catholicisme espagnol? L'hypothèse en tout cas semble être que, plutôt qu'une restriction fondamentale, simple hommage à une époque foisonnante sur le plan artistique, *Le grand théâtre du monde* de Ronfard trouve dans cette altérité du grand siècle catholique sa source première et intarissable, sa possibilité essentielle. Une idée du théâtre cherche en effet à se déployer dans une pratique contemporaine de la scène qui puise à la création de l'*auto sacramental* du XVII^e siècle. Comment cela se passe-t-il chez Ronfard? Ne s'agirait-il que d'un simple rapport de procédé, dans le fait que le langage dramatique vienne faire du théâtre son objet?

Lorsque le théâtre se révèle dans son artifice chez Calderón, c'est pour se montrer et venir s'incarner sur la scène. Or, que le théâtre devienne un personnage individué fonde l'originalité certaine de l'*auto sacramental* qui ne trouve pas de réplique exacte dans la recreation que fait Ronfard du *Grand théâtre du monde*. Les figures de l'allégorie calderonnienne sont des créatures étranges qui ont leur raison d'être dans la formalisation d'idées, de concepts, de lieux appartenant au domaine de l'invisible, ou dont la saisie complète se refuse au regard (Dieu, la beauté, la religion, la foi, l'hérésie, l'homme, le monde, etc.), et ces objets abstraits, figures de l'esprit prennent forme dans le corps des acteurs. À ce propos, si nous avons pu dire précédemment que la figure allégorique du Monde, plutôt que de confirmer la structure figurale de l'*auto*, la renversait, c'est en vertu de la nature matérielle de l'univers. Se singularisant au point de représenter en une unité signifiante chaque spectateur de l'événement, le Monde se présente à la fois comme principe actif de création et totalité com-

posite où se fabrique perpétuellement une totalité (infinie) qui n'est pas à la portée de la perception sensible. Et le personnage-Monde continue en cela d'accueillir en sa forme circonscrite par l'allégorie un objet sans autre forme préalable que la possibilité de son infini déploiement. Nous pourrions dès lors étendre le domaine de l'invisible à ces multiplicités qui passent sans cesse, comme l'écriture sur le sable, d'actuelles à virtuelles.

Cela dit, Ronfard ne reproduira pas au sens strict les structures dramatiques (un seul acte, thèmes théologiques) et rhétoriques (allégorie) de l'*auto sacramental*. Il dessinera plutôt un calque de *comedia*, en trois actes comme le veut le versant plus laïque de la tradition espagnole qui, empreinte de cruauté, d'amour, de désir, qui, bigarrée et débordante de retournements et d'enchâssements formels, fait vivre des personnages inquiets quant à leur sort, prolixes et tragi-comiques. En ce sens, le texte regorge autant de monologues emportés issus de la tradition mystique (*La nuit obscure de l'âme* de St-Jean-de-la-Croix se transformant par exemple en dialogue passionnel⁷⁸) que d'extraits de la tradition dramatique : convoquant autant des passages tragiques de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (Ronfard, 1989, p. 119 et ss.) que la trame tout entière de la *Célestine* de Fernando Rojas qui prend sa source dans la tradition picaresque — tradition comique s'il en est — de la littérature espagnole. On

⁷⁸ « LA PROFESSEUR. *Adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en parte donde nadie parecía.*

Oh noche que me guiaste.

L'ÉTUDIANT. *Oh nuit qui m'a guidée.*

LA PROFESSEUR. *Oh noche, amable que me alborada.*

L'ÉTUDIANT. *Oh nuit, aimable plus que ne l'est le point du jour.*

LA PROFESSEUR. *Oh noche que juntaste*

Amado con amada,

Amada en el amado transformada.

L'ÉTUDIANT

Oh nuit qui as joint

l'amant à l'amante

l'amante confondue dans l'aimé.

La professeur et l'étudiant étaient profondément enlacés. » (Ronfard, 1989, 154-5)

trouvera là une marque de foisonnement propre aux formes du Siècle d'or. J'en veux pour supplément d'illustration le répertoire des personnages de sa pièce qui, bien différemment de chez Calderón ne sont en rien des avatars de l'Idée : Ferdinand d'Aragon, Isabelle de Castille, Don Juan, Mélibée, Calixte, Célestine, Saint-Jean-de-la-Croix, Sainte-Thérèse d'Avila, Christophe Colomb. La liste pourrait s'allonger davantage, mais son état présent nous informe suffisamment sur la nature de la figure ronfardienne. *Le grand théâtre du monde* convoque non pas des figures abstraites de la pensée, mais bien des figures concrètes autant de l'histoire que de la tradition littéraire et théâtrale espagnoles. Et il y a au surplus deux intrus dans la distribution qui ne sont ni fantômes de l'histoire ni avatars de la tradition : l'étudiant et la professeur, prénommés respectivement Louis et Dolores. Là encore, rien à voir avec l'incarnation d'une idée scolastique ou augustinienne. Les protagonistes sont dotés d'une identité de personnes et se comportent comme telles, comme des sujets humains en proie aux émotions brutes de l'amour, du désir et de la vie. Le monologue de Dolores qui termine le deuxième acte (la pièce en contient trois) laisse libre cours à la colère d'un sujet désirant :

DOLORES, *hurlant* [...] Je veux seulement que tu m'entendes. Que tu m'entendes MOI et non toutes ces vieilles choses qui ne veulent plus rien dire! Qu'est-ce que tu attends? C'est ce que je me demande depuis que je te donne ces maudites leçons d'espagnol. Au fond qu'est-ce que tu attends de moi? » (Ronfard, 1989, p. 183)

Il est évident par conséquent que si quelque chose de l'*auto* de Calderón fait retour dans notre théâtre contemporain, ce ne sont pas les dispositifs de l'allégorie sacramentelle.

Il importe de remarquer pour la suite que, de cette liste de personnages, sont exclus le Monde et l'Auteur qui forment le noyau de la pièce originelle. Si le texte de Ronfard ne les évacue pas complètement, il leur réserve un traitement particulier qui s'ar-

rime au couple central Professeur/Élève. C'est lui qui vient transmettre le texte de Calderón lors de l'ouverture, et qui met en place le *theatrum mundi*, fruit d'un dialogue fondamental entre l'Auteur et le Monde. Mais leur présence sur scène est ancrée dans une prémisse dramatique différente de celle de Calderón : les acteurs qui sont premiers sur le théâtre devant le verbe jouent des lecteurs, non plus des abstractions. On ne désire pas en faire des formes essentielles de l'idée exclues de l'existence humaine. Ils ne présentent plus, à l'intention d'un public de fidèles, le dogme catholique et ne veulent plus exprimer de manière métaphorique la plus intime inquiétude métaphysique du poète vis-à-vis de Dieu. Non, à travers le couple professeur/élève, on assiste tout d'abord à la lecture (scolaire) d'une pièce de la tradition au cours de laquelle, pragmatiquement, l'Auteur et le Monde ressemblent plus à des morceaux d'archives qu'à de pures représentations d'idées :

Ils s'installaient au travail. L'étudiant lisant, la professeur corrigeant de temps en temps.

LOUIS. « *AUTOR. Tú, que siempre diverso.*

la fábrica feliz del Universo

eres, primer prodigio sin segundo —

y por llamarte de una vez, tú, el Mundo,

que naces como el Fénix y en su fama

de tus mismas cenizas.

(Sale el mundo por diversa puerta)

MUNDO. *Quien me llama,*

que desde el duro centro

de aqueste globo que me esconde dentro

alas viste veloces?

AUTOR. *Une fiesta hacer quiero [...] »* (Ronfard, 1989, p. 83)

En relisant le passage d'ouverture du *Grand théâtre*, on s'aperçoit que l'Étudiant lit une version tronquée et condensée d'une pièce qui ne sera pas jouée. Mais aussi, on contemple un théâtre du monde qui se montre dans sa genèse, à partir de l'artefact dramatique proféré à haute voix qui donne lieu à un événement théâtral. La séquence qui verra le texte se faire théâtre se produit en trois étapes distribuées sur cinq ou six

répliques : 1) la lecture scolaire en espagnol proférée par l'étudiant, 2) la traduction française qui rapproche les phrases d'un public actuel — Montréal, 1989 —, 3) la prise en charge soudaine du discours par une voix propre séparée de l'étudiant, une voix qui, dès la première phrase insinuera une légère inflexion par rapport au texte original cité pourtant avec circonspection par l'étudiant. Je cite ici le passage en indiquant l'étape qui convient. On imagine avec quelle rigueur teintée de maladresse l'Étudiant interpréterait le dialogue entre le Monde et l'Auteur :

- 1) LOUIS. « *MUNDO. Autor generoso mío,
yo el gran teatro del mundo,
para que en mí representen
los hombre,
solamente ejecuto
lo que ordenas, que aunque es mía
la obra, el milagro es tuyo. »*
LA PROFESSEUR. *Muy bien la lectura. La pronunciación es cada vez
mejor. Traduce a partir de aquí. La tirada del autor.*

- 2) LOUIS, *traduisant.*

L'auteur : Et comme de tous temps ce qui a diverti et réjoui le plus, c'est le spectacle de la vie humaine, faisons une comédie. Si je suis l'auteur et que la fête est mienne, il faut bien que ce soit ma troupe qui la joue [...]

Pendant qu'il lisait, la lampe de travail s'élevait et perdait de son intensité. Dans la pénombre, la troupe prenait place sur la table. Un paso doble de corrida commençait à se faire entendre crescendo. La tête du taureau s'éclairait, présidant la table du festin. Une lumière d'or frappait le centre de la croix.

- 3) VOIX DE L'AUTEUR. Je suis votre auteur. Un soupir de ma voix, un trait de ma main donnent forme à votre obscure matière.
Je vous ai convoqué pour que sur le grand théâtre du monde,
Ici,
Vous endossiez les rôles auxquels je vous destine. (Ronfard, 1989, p. 83-4)

Prenant le relais de l'étudiant, la voix se fait entendre, immatérielle et mystique, invoquant d'abord les acteurs dans des mots qui sont à peu de chose près les mêmes que ceux de la pièce d'origine :

C'est ton auteur souverain.
Un soupir de ma voix,
un signe de ma main t'informent
et à ton obscure matière lui donne forme (GTM, 31-34)

Puis, invoquant la nouvelle distribution du théâtre du monde en des mots qui ne sont plus ceux de Calderón, la tirade de l'Auteur révèle la divergence entre les deux versions du *Grand théâtre* :

De votre masse uniforme
Je veux voir surgir les puissants de ce monde
Le roi, la reine et le galant.
Passage du roi, de la reine Isabelle et de Don Juan

Vous vous serez la beauté humaine.
Vous incarnerez
L'illusion du pur amour
Qui ne devrait pas mourir.
Passage de trois femmes. Celles qui jouent Mélibée, Doña Ana et Areusa.

Vous, vous serez la foi,
L'élan de l'âme, libérée d'un corps qui l'emprisonne,
La fureur de concevoir l'absolu
Dans la douleur et dans l'exaltation,
Et, par la seule force du désir, de donner vie à ce
qui n'existe pas.
On voyait apparaître, saluer et disparaître ceux qui joueraient St-Jean de la Croix et Sainte Thérèse d'Avila.

Les personnages, s'ils semblent remplir d'emblée une fonction allégorique assimilable à celle de l'*auto* (« les puissants », « la beauté humaine », « la foi »), défilent sur la scène en tant que figures concrètes de la tradition espagnole. L'époque et son théâ-

tre, le monde lui-même, sont plus incarnés ici que les idées qu'il servent à évoquer. La scène culmine lorsque, ayant vu défiler tous les personnages, l'Auteur leur ordonne de remplir l'espace théâtral « de bruit et de fureur », « d'amour, de honte et de gloire », « d'ombre et de lumière », « de vie! » (Ronfard, 1989, p. 86) De vie, écrit Ronfard. Celle que la tradition chrétienne du *theatrum mundi* ne pouvait se résoudre à glorifier pour ce qu'elle était, et qui recelait toujours au fond de sa fugacité, le soupçon d'une supercherie — celle que Calderón avait restreint à trois cents vers dans sa pièce de près de mille six cents — voici que, comme un enchantement, elle subordonne toutes les autres valeurs.

Un tel appel a tôt fait de terminer l'introduction et de laisser place à l'ample fresque du Siècle d'or mis en marche par le dramaturge québécois. Fresque sur laquelle, incidemment, le Monde/théâtre en auto-représentation ne figure qu'en palimpseste; de la même manière que le corps d'un acteur ne deviendra le site d'une manifestation Dieu/Auteur que partiellement, par le grain d'une voix (celle de Ronfard lui-même lors de la création de la pièce). Une voix immatérielle et vite dissipée derrière l'événement vivant : à aucune autre reprise on n'entendra la Voix de l'auteur divin qui parle de l'au-delà. Et le théâtre « fabricant d'apparences qui se font certitudes » sera annoncé et activé. Mais jamais incarné non plus dans le corps d'un acteur. Le théâtre devient par là l'unique principe, moteur de la machine de représentation : ce qui s'y produit est tout ou n'est pas. Et le théâtre de fantômes submergés dans le temps vécu d'une performance sera immanence solide. En ce sens, la figure du Monde/théâtre qui n'appartient pas à la distribution de la pièce entretient tout de même, en tant que totalité, une possibilité philosophique du drame de Calderón à savoir que ce qui apparaît sur scène momentanément permet à ce qui se trouve dans le monde de se voir représenté dans la solidité formelle et matérielle d'un événement esthétique toujours renouvelable.

Cette introduction du *Grand théâtre du monde* ne se dilate pas autour de thèmes métaphysiques, esthétiques ou théologiques comme dans le théâtre théologique de Calderón. Ronfard ne retrace aucune histoire de la création, ne reconstruit aucune phase antérieure à ce spectacle qui s'ouvre, mis à part l'existence d'une tradition immense qu'il compte faire revivre sans attendre. Une seule scène (sur près de trente) est consacrée à la présentation du *theatrum mundi* construit par Calderón. Édifice à l'architecture très complexe, il va sans dire, dont nous aurons tenté, durant ce mémoire, d'illuminer certaines zones troubles, et dont l'aspect matériel, la fabrique du Monde, chez Ronfard, s'active immédiatement et comble aussitôt l'entièreté du *theatrum mundi*. Lorsque le théâtre se révèle dans son artifice sur ce grand théâtre du monde, c'est pour absorber l'espace partagé des spectateurs et des acteurs dans sa fabrique (édifice et lieu de production), pour que s'incarne le drame dans le présent d'une machinerie totale et fugitive de la performance vivante (et désirante). Ce que Ronfard (ou Calderón) aurait pu nous dire dans une préface à la publication de ses œuvres dramatiques : « J'ai toujours considéré que je n'écrivais pas pour l'éternité, que l'écriture dramatique est une chose destinée à la réalisation, que donc elle ne devrait avoir que les caractéristiques du réel : utile, transformable et éphémère. » (Ronfard, 1989, p. 5)

À ce propos, si on considère le sort qui est réservé aux figures du Monde et de l'Auteur dans l'œuvre de Ronfard en comparaison avec celui qui se manifeste chez Calderón, on n'aura d'autre choix que de convenir de leur dégradation sur un plan strictement figural. Mais cela ne leur empêche pas de tenir un rôle premier d'un point de vue emblématique. On sait d'emblée que la topique du théâtre du monde fait retour dans la dramaturgie de notre époque. On sait aussi qu'un envoûtement insoutenable du baroque rappelle constamment la fiction à se montrer elle-même, on peut le savoir

seulement en constatant qu'il existe une création du NTE qui reprend mot pour mot le titre d'une œuvre maîtresse de Calderón de la Barca. Cependant — et ce n'est plus ici le lieu de l'étudier en profondeur mais bien plutôt de fournir l'amorce d'une réflexion à venir — on ne sait pas précisément comment cette matière en auto-représentation vient se décliner sur un théâtre du monde « utile, transformable et éphémère » aménagé par l'illustre homme de théâtre québécois qu'était Jean-Pierre Ronfard et sa troupe. Il nous apparaît néanmoins beaucoup plus clair en achevant ce mémoire que, se révélant en lui-même, le théâtre de Calderón affiche sa matière, sa fabrique, la mécanique de la performance qui sont des éléments d'une efficacité imaginaire de l'incarnation, repris par les créateurs de notre théâtre contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS ÉTUDIÉ

Calderón de la Barca, Pedro. 2003. *Le grand théâtre du monde (El gran teatro del mundo)*, Éd. bilingue, Présentation et traduction de François Bonfils. Paris: Flammarion, 240 p.

Calderón de la Barca, Pedro. 1967. *Obras completas*, 3 t., Compilation et notes d'Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar.

Calderón de la Barca, Pedro. 2001. « *El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo* », Présentation et notes d'Eugenio Frutos. Madrid: Cátedra, 156 p.

Ronfard, Jean-Pierre. 2002. *Écritures pour le théâtre*, 3 t. Montréal: Dramaturges éditeurs, 338 p.

PHILOSOPHIE ET THÉOLOGIE

Belaval, Yvon. 1962. *Leibniz : initiation à sa philosophie*. Paris: Vrin, 284 p.

Benjamin, Walter. 2000. *Origine du drame baroque allemand*. Coll. «Champs». Paris: Flammarion, 264 p.

Christian, Lynda G. 1987. «Theatrum mundi : the history of an idea». Thèse (Ph. D.), New York, Garland, Harvard University, 1969, 294 p.

Deleuze, Gilles. 1988. *Le pli : Leibniz et le baroque*. Coll. «Critique». Paris: Minuit, 188 p.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie t.1 : L'anti-Œdipe*. Coll. «Critique». Paris: Minuit, 487 p.

- Didi-Huberman, Georges. 1987. «La couleur de la chair ou le paradoxe de Tertulien». *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 35 « Le Champ visuel », p. 9-49.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1993. *Discours de métaphysique*. Paris: Presses pocket, 306 p.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 2008. «Principes de philosophie : Monadologie». In *Leibniz ou le meilleur des mondes*, p. 795-824. Paris: Flammarion.
- Tertullien. 1986. *Les spectacles (De spectaculis)*, introduction, texte critique, traduction et commentaire de Marie Turcan. Coll. «Sources chrétiennes». Paris: Éditions du Cerf, 365 p.

THÉORIE ET CRITIQUE (THÉÂTRE ET LITTÉRATURE)

- Amadei-Pulice, María Alicia. 1990. *Calderón y el barroco : exaltación y engaño de los sentidos*. Coll. «Purdue University monographs in Romance languages ». Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 221 p.
- Arellano, Ignacio. 1995. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Coll. «Crítica y estudios literarios». Madrid: Cátedra, 765 p.
- Artaud, Antonin. 2004. *Oeuvres*. Coll. «Quarto». Paris: Gallimard, 1786 p.
- Bataillon, Marcel. 1940. «Essai d'explication de l'*auto sacramental*». *Bulletin hispanique*. vol. XLII, no 3, p. 193-212.
- Biet, Christian, et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre?* Coll. «Folio/essais». Paris: Gallimard, 1050 p.
- Brook, Peter. 1977. *L'espace vide : écrits sur le théâtre*. Coll. «Points». Paris: Éditions du Seuil, 183 p.
- Frutos, Eugenio. 1981. *La Filosofía de Calderón en sus Auto Sacramentales*. Coll. «Tesis doctorales». Zaragoza: Institucion Fernando el Católico, 344 p.

- Kasten, Carey. 2006. «Traditonal Iconoclasm: The *Auto Sacramental* in the Twentieth-Century Spain». New York, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 245 p.
- Kurtz, Barbara Ellen. 1991. *The play of allegory in the Autos sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 250 p.
- Maestre, Rafael. 1989. *Escenotecnia del Barroco : el error de Gomar y Bayuca*. Coll. «Colección Maior». Murcia: Universidad de Murcia, 220 p.
- Martín, Vincent, et Fernando R. de la Flor. 2002. *El concepto de "representación" en los autos sacramentales de Calderón*. Coll. «Autos sacramentales completos de Calderón ». Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 224 p.
- Parker, Alexander A. 1943. *The allegorical drama of Calderón*. London & Oxford: Dolphin Books Co. Ltd., 232 p.
- Paterson, Alan K. G., et Pedro Calderón de la Barca. 1998. *El nuevo palacio del Retiro*, Éd. critique sous la dir. de Alan K. G. Paterson. Coll. «Autos sacramentales completos de Calderón». Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Edition Reichenberger, 214 p.
- Paz, Octavio. 1972. *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 305 p.
- Price, Todd Arthur. 2004. «The Stage in the Streets : Calderón de la Barca's *auto sacramentales* in the Urban Landscape of Madrid». Charlottesville, Department of Spanish, Italian and Portuguese, University of Virginia, 219 p.
- Regalado García, Antonio. 1995. *Calderón : los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 t. Coll. «Ensayos». Barcelona: Destino.
- Rutten, Frans. 1980. «Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception». *Revue des sciences humaines*, no 177, p. 67-83.
- Sarduy, Severo. 1975. *Barroco*. Coll. «Folio/Essais». Paris: Gallimard, 215 p.

- Schechner, Richard, Marie Pecorari, Anne Cuisset et Christian Biet. 2008. *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Coll. «Sur le théâtre». Montreuil-sous-Bois (Seine-Saint-Denis): Éd. théâtrales, 533 p.
- Souiller, Didier. 1992. *Calderón et le grand théâtre du monde*. Coll. «Écrivains». Paris: PUF, 390 p.
- Ynduráin, Domingo. 1983. «Calderón». In *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 3, Siglos de oro : Barroco*, Bruce W. Wardropper et Francisco Rico, p. 742-765. Barcelona: Crítica.

HISTOIRE ESPAGNOLE

- Bennassar, Bartolomé. 1979. *L'inquisition espagnole XVe-XIXe siècle*. Paris: Hachette, 402 p.
- Bennassar, Bartolomé. 1982. *Un siècle d'or espagnol (vers 1525-vers 1648)*. Coll. «Les Hommes et l'histoire». Paris: Robert Laffont, 331 p.
- Comín, Francisco, Mauro Hernández et Enrique Llopis Agelán. 2002. *Historia económica de España : siglos X-XX*. Coll. «Historia del mundo moderno ». Barcelona: Crítica, 509 p.
- Dedieu, Jean-Pierre. 1979. «Refus de la réforme». In *L'inquisition espagnole XVe-XIXe siècle*, Bartolomé Bennassar, p. 269-311. Paris: Hachette.
- Dedieu, Jean-Pierre. 1987. *L'Inquisition*. Coll. «Bref». Paris, Montréal: Cerf, Fides, 128 p.
- Dedieu, Jean-Pierre. 2005. *L'Espagne de 1492 à 1808*. Coll. «Sup Histoire». Paris: Belin, 271 p.

RÉFÉRENCES

- Arellano, Ignacio. 2000. *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*. Coll. «Autos sacramentales completos de Calderón». Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Edition Reichenberger, 317 p.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éd rev. et augm. Coll. «Bouquins». Paris: Robert Laffont, 1060 p.
- Moliner, María. 1973. *Diccionario de uso del español*, 2 t. Coll. «Biblioteca Románica Hispánica». Madrid: Gredos.
- Société biblique française. 2004. *La Bible : traduction oecuménique : édition intégrale, comprenant introductions générales et Pentateuque révisés*. Paris, Villiers-le-Bel: Cerf, Société biblique française, 3117 p.
- Real Academia Española (Madrid). 2007. *Diccionario de la lengua española*, 2 t. Madrid: Espasa.